NK
8906
F5

DIE
GESCHICHTE DER TEXTILKUNST

NEBST

TEXT ZU DEN 160 TAFELN DES WERKES

ORNAMENTE DER GEWEBE

VON

FRIEDRICH FISCHBACH

DIREKTOR DER KUNSTGEWERBESCHULE ZU ST. GALLEN.

Assyrische Borte.

COMMISSIONS-VERLAG

VON

G. M. ALBERTI IN HANAU.

1883.

NR
8906
FSX
CHN

~~M
747064
E5286~~

DEM VEREHRlichen
KAUFMÄNNISCHEN DIRECTORIUM
zu
ST. G A L L E N

EHRERBIETIGST GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

I n h a l t.

Allgemeines.	Seite
Entwicklung und Einfluss der Weberei in vorgeschichtlicher Zeit	VII
Charakteristik der Webe-Ornamentik	X
Einwirkung der Renaissance	XVIII
Altägyptische Gewebe	1
Altperuanische Gewebe	5
Die textile Kunst der Assyrier, Phönizier und Israeliten	5
Griechische Gewebe	12
Vorhandene altgriechische Gewebe und Stickereien	22
Römische Gewebe	25
Die Weberei und Stickerei der alten Germanen	31
Der Handel und Einfluss Chinas und Indiens	41
Sasanidische Gewebe	50
Die byzantinische Weberei	53
Sarazenische Gewebe	58
Die sarazenische Weberei in Sicilien	70
Die sarazenische Weberei in Spanien	71
Siklât	73
Der Goldfaden	76
Die Gewebe und Stickereien des Mittelalters diesseits der Alpen	80
Die liturgischen Gewänder des Mittelalters	83
Der Ornat der deutschen Kaiser	86
Der Einfluss der Handelsbeziehungen des Mittelalters	87
Die Schilderung der Gewebe in Dichtungen und Sagen des Mittelalters	89
Die mittelalterliche Thiersymbolik	96
Das Granatapfelmuster	99
Die nordische Tuchindustrie und die Kleiderpracht der burgundischen Epoche	103
Wandteppiche	112
Die Gewebe Italiens	117
Muster der Weberei auf altitalienischen und altdeutschen Bildern	129
Die Leinen-Stickerei und Weberei in Deutschland	133
Die Entwicklung der Spitzen-Industrie	138
Die Textil-Industrie St. Gallens	145
Die Seidenindustrie Lyons	146
Die Entwicklung der Seidenindustrie in Deutschland etc. durch französische und niederländische Auswanderer	151
Die Technik des Spinnens und Webens der Alten	153
Allgemein-Technisches der Weberei (Erfindungen von Moller, Kay, Jacquard etc.)	162
Die Poesie der Weberei	171
Beschreibung der einzelnen Muster der 160 Tafeln des Werkes »Ornamente der Gewebe«, nebst einer Tabelle für die historische Gruppierung	177
Entstehung, Zweck und Ergänzung des Werkes	201

Allgemeines.

Entwicklung und Einfluss der Weberei in vorgeschichtlicher Zeit.

Mit den mystischen Worten: »Im Anfange war die textile Kunst« leitete Gottfried Semper gern seine Vorträge über die Ornamentik ein. Die jüngsten Forschungen haben diese Worte bestätigt, denn die Funde der Pfahlbauten bei Robenhausen^{*)} beweisen, dass vor der Kenntniss der Metalle bereits gemusterte Gewebe angefertigt wurden.

Unsere Epoche sucht das Dunkel möglichst zu lichten, welches die ersten Culturanfänge der Menschen verhüllt. Ob diese Anfänge auf dem Boden versunkener Welttheile (nach Häkel Lemurien) zu suchen sind, oder ob es glückt, auf jetzt bewohnten Gebieten dieselben zu entdecken, wird die Zukunft lehren. Jedenfalls verdient die Weberei besondere Beachtung, weil sie zur frühesten Bethätigung menschlichen Scharfsinnes und künstlerischer Gestaltungskraft gehört.

Die Geschichte der Weberei zeigt, welchen grossen Einfluss dieselbe auf die intellektuelle, religiöse, ethische und sociale Entwicklung unserer Cultur hatte.

Eine schöne Sage erzählt, dass die Spinne von den Tropfen naschte, welche Athene verschüttete, als sie Nektar in goldener Schale zur Erde trug. Die kunstfertige Spinne, deren Arbeiten wir als Kinder oft bewunderten, hat in fernster Urzeit gewiss zuerst den Gedanken geweckt, aus Fäden Netze zu knüpfen und dichtere Flächen herzustellen.

Die Sprachforschung lehrt, dass die Worte für Wirken, Weben, Flechten, Flachs, Leinen, Hanf, Wolle etc. zu den ältesten der Menschheit

^{*)} Die vielen Artefakten, welche 1882 bei den uralten Pfahlbauten von Robenhausen bei Konstanz gefunden wurden, enthielten auch zahlreiche gemusterte und einfache Gewebe, Fransen, Geflechte, Schnüre und Bändchen. Herr Jakob Messikommer, welcher diese Sammlungen, die Herr Ludwig Leiner in Konstanz im Seegarten-Museum geordnet hat, beschreibt, (s. »Ausland« Nr. 18, S. 359 und Nr. 19, S. 379) drückt seine vollste Ueberzeugung aus, dass die Kunst des Webens und zwar selbst von gemusterten Stoffen vor der Kenntniss des Metalls bekannt war und selbst älter ist, als die Pfahlbauten sind. Die Gewebe fanden sich nämlich fast unmittelbar über der alten Senkrinde und bekunden, dass am Bodensee die Flachsindustrie in ältester Zeit sehr entwickelt und mannigfaltig war.

gehören, so dass sich, wenn auch verwandte Stammsilben vorhanden sind, doch schwer nachweisen lässt, wie ein Volk vom andern die Worte entlehnt hat. Anders verhält es sich mit der Seide, deren Verbreitung von Osten nach Westen in die gegenwärtige Zeitrechnung fällt. Es ist möglich, dass die Sprachforschung aus dem Reichthum, welchen ein Volk an besondern Worten des Materiales und der Technik der Weberei hat, Schlüsse zieht, wie umfassend dasselbe in ältester Zeit dieselbe gepflegt hat. Vorerst fehlen noch die Vorarbeiten.

Es lassen sich vielfache interessante Hypothesen aufstellen, wie in den Jahrtausenden, die noch vor dieser Zeit liegen, die primitivsten Anfänge des Flechtens, Knüpfens und Webens aufeinander folgen. Das Volkslied lässt ja schon Eva spinnen, während Adam grub. Die ältesten Funde bestätigen, dass die zweckentsprechendsten Pflanzen, nämlich Hanf, Flachs, Baumwolle und Nessel mit solchem Scharfsinn schon in der Urzeit entdeckt und cultivirt wurden, dass wir wesentliche Bereicherungen in der geschichtlichen Zeit nicht kennen. Es würde also zu weit führen, wollten wir auf das Flechten der Zweige, welche die Hürde bilden, hindeuten und prüfen, ob nicht die Binsen, welche zum Korbe geflochten werden, die Priorität verdienen. Auch dürfte die grosse Bedürftigkeit der Menschen, in kälteren Zonen sich durch Kleider zu schützen, auf ungezählte Jahrtausende schliessen lassen, in welchen Gewebe nach und nach die Felle ersetzten.*) Dass die Weberei das Zubinden und Zusammenschnüren der Felle durch Riemen, Fäden, Bänder bald ablöste, ist erklärlich und auch, dass selbst feinere Posamentirarbeiten mit Fransen und Quasten der Weberei breiter Flächen vorbergeht.

Wenn im Ernst die Frage aufgeworfen wird, ob nicht die Stickerei älter als die Weberei sei, so ist darauf hinzuweisen, dass die Weberei älter ist, falls man unter Stickerei lediglich das Besticken eines gewebten Untergrundes versteht. Oft bildet jedoch die Stickerin sich den Untergrund durch Flechten, Knüpfen etc. gleichzeitig, und in diesem Falle ist es müssig, das Alter der einen Technik höher zu setzen.

Der Trieb des Schmückens soll als der kräftigere und ursprünglichere dem des sich Schützens vorangegangen sein, so dass, ähnlich wie der melodische Zuruf vor dem gesprochenen Worte sich mannigfaltig ausbildete, auch das verzierte bunte Gewebe älter sein mag, als das glatte einfache.

Wie sehr die Weberei die ersten Culturanfänge im allgemeinen beeinflusste, wollen wir in Folgendem beleuchten: Sobald die schon in der Thierwelt wahrnehmbare Freude am Putz den Menschen dahinführte, die durch Knüpfen und Weben erzielte Fläche zum Schmuck seines Körpers und seiner Umgebung zu verwenden, kam er zu der höheren

Wir überlassen den Anthropologen die Lösung der Fragen, welchen Einfluss die Kleidung auf den ursprünglich durch stärkeren Haarwuchs geschützteren Menschen hatte und warum bis heute diejenigen Racen, welche am wenigsten die Kleidung benöthigen, die uncultivirtesten geblieben sind.

schöpferischen Thätigkeit, die ihn zur Kunst führte. Er gewährte, dass, indem er seinem dunklen Triebe folgte und das Leuchtende und Farbige harmonisch ordnete, er ein Höheres, nämlich ein Uebersinnliches im Sinnlichen gestaltete, oder dass er Empfindungen und Gedanken in erklärter Weise zum Ausdruck brachte. Das Wohlgefallen, welches er an einer reicher entfalteten Blume, an einem schöneren Menschen und an der Ordnung und Zweckmässigkeit seiner Umgebung fand, führte den begabteren und sinnigeren Menschen bald dahin, auch in demjenigen Materiale, welches der Triumph menschlichen Scharfsinnes ist, die Gesetze der Ordnung, der Raumtheilung, der Symmetrie und Proportion und der Farbenharmonie zu verwirklichen. Die Technik der Weberei mit rechtwinkeliger Kreuzung von Kette und Einschlag bedingte die grösste Gesetzmässigkeit. Durch farbige Ketten- und Einschlagfäden webte man schon früh streifige und carrirte Muster. Die Textil-Ornamentik führte zur strengsten Stilisirung.

Die ältesten Ornamente sind noch nicht repräsentativ, d. h. sie suchen nicht eine einzelne Erscheinung festzuhalten, sondern sie gehen vom Begriff der Gattung und der Symbolik aus. Das Gesetz, durch welches, unabhängig vom Zufall, stets Gleiches sich wiederholt, imponirte. Raumtheilung und Entfaltung stehen im Anfang. Man erkannte ferner, dass die Einfassung der Fläche derselben den wichtigsten Schmuck gibt. Da es leichter war, schmale Bänder als breite Flächen zu weben und verzieren, so ist das Bandornament als das älteste der Weberei aufzufassen. Uralt ist auch das Besticken und das Einsetzen farbiger kleiner Webestückchen. (Siehe altägyptische Gewebe, Tafel I, Muster F.)

Was die Sprache durch Rhythmus, Alliteration und Reim damals in ferner Urzeit als höhere Vollendung anstrebte, und was in der Musik und im Gesang zur Melodie sich gestaltete, suchte die bildende Kunst zunächst in der Weberei mit realeren, derberen Mitteln auszudrücken. Die Freude an der Besiegung der technischen Schwierigkeiten reizte, grade dieses nicht von der Natur, sondern Menschenhand Gebildete reich zu verzieren. Rechnen wir noch hinzu, dass der Aufputz der Männer- und Frauentrachten mannigfaltigste Abwechselung verlangte, so ist begreiflich, dass schon in ältester Zeit ein grosser Reichthum der Motive sich entfaltete.

Was diese Textil-Ornamentik besonders charakterisirt und was ihr die eminente Culturbedeutung verschafft, versuchen wir in Folgendem zu erklären.

Das für die Weberei so nöthige Vordenken und Vorschauen führte zum Sichversenken in das Wesen der Dinge, das auf anderen Gebieten ferner lag. Man sah Ursache und Wirkung in langer Reihe der stets höheren Gestaltungen ein klares Ziel verfolgen und verglich diesen Triumph menschlicher Thätigkeit mit den Werken Gottes in der Natur. (In der Geschichte der Textil-Kunst sind solche literarische Stellen gesammelt, und ist auf die Verehrung hingewiesen, welche Moses den Webern und Stickern ausdrückte, welche die Stiftshütte geschmückt haben.)

Wer in der Weberei Vorzügliches leisten wollte, musste als Handwerker und Künstler über eine grössere Summe von Handfertigkeiten und Kenntnissen verfügen, als auf anderen Gebieten. Goethes Worte: »Das preisen die Schüler aller Orten und sind doch keine Weber geworden«, deuten auf die Schwierigkeit hin, plangemäss ein harmonisches Ganzes zu gestalten. Die Theilung der Arbeit musste daher grade auf dem Gebiete der Weberei eine organisirtere sein, um durch die gesteigerte Geschicklichkeit des Einzelnen, die durch grössere Uebung allein möglich ist, Vollendetes zu schaffen. Ebenso sehr war man bedacht durch Verbesserung der Werkzeuge, der Spindel, des Haspels, des Webstuhles etc. die Handarbeit zu erleichtern. Für Solche, welche die Anfänge der socialen Entwicklung in der Geschichte des Ackerbaues, der Handwerke, des Handels etc. zu schildern versuchen, wird die Weberei daher stets das dankbarste und wichtigste Gebiet sein. Dass in den Zeiten der rohen Gewalt geschickte Weber als besonders nützliche Sklaven gern erbeutet wurden, ist einleuchtend. Noch im Mittelalter schätzten die Beherrscher Siciliens solche Beute, und noch heute ist jedem Staate die Annexion eines durch die Textilkunst reichen Landes ein Gewinn. Wie die Leibeigenschaft der Frohn- oder Herrenhäuser im Mittelalter durch die Organisation der städtischen Zünfte verdrängt wurde, welchen Einfluss die Concurrenz der Klöster hatte etc. kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, um Spezialisten zu veranlassen, die Textil-Kunst mehr wie bisher zu studiren. Es mögen vor allem auch die Sprachforscher darlegen, wie die Schulung der Begriffe und des Denkens in urältester Zeit durch die Weberei erfolgte und in Worten sich krystallisirte, die noch heute in unserem Gebrauche sind.

Nicht überflüssig dürfte die Hindeutung sein, dass die deutsche Sprache mit dem Worte »Muster« mehr besagt, als die französische mit »dessin«. Sie verbindet den Begriff des Vollkommenen oder des Musterhaften und Vorbildlichen mit diesem Worte, während das einfach Gezeichnete oder Vorgedachte der französischen Auffassung entspricht. Das für Material und Technik Vorgedachte und Vorgeschaut wird gezeichnet und ist dann für alle Wiederholung ein Vorbild oder Muster.

Zum Vorgedachten lässt Vischer den Vordenker Prometheus die Illusion hinzuthun, damit die Freude am Augenblick durch die Phantasie erhöht werde. Vernunft und Phantasie haben also das Muster zu bilden.

Charakteristik der Webe-Ornamentik.

Die Wiederholungs-Ornamente, das heisst, diejenigen Motive, die durch die Wiederholung gewinnen, spielen auch in anderen Materialien eine grosse Rolle; aber in diesen ist die Art der Technik nicht nur verschieden, sondern es sind auch die Resultate ästhetisch von minder günstiger Wirkung. Wenn ein plastisches Ornament vielfach in Gips oder Metall abgeformt wird, bewundern wir dieses keineswegs, sondern nehmen

es als Nothbehelf an, welcher die theure und zeitraubende Handarbeit erspart. Anders verhält es sich mit den Wiederholungen der Weberei. Die Technik, welche hier ein ihr entsprechendes Neue schafft und ordnet, ist ebenbürtig der freien Handarbeit; ja sie ist an und für sich schon poetisch. Fand doch Goethe zu der Schilderung der ewigen Weberin Natur, die ihr Meisterstück arbeitet, kein besseres Bild als das vom Webstuhl,

Wo Ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein hinüber, herüber schiessen,
Die Fäden ungesehen fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.

Das ist denn doch was anderes, als wenn die rohe Kraft etwas ab- und ausdrückt, oder mit einem Stempel Linien und Punkte schlägt.

Wie bei der modernen Stickmaschine ein Stoss viele Nadeln bewegt, die gleichmässig arbeiten, so bei der Weberei hunderte von Fäden, welche den Einschlag entweder überdecken, oder frei lassen und dasselbe Gebilde an verschiedenen Stellen zeigen. Die Wiederholungen sind im Gewebe Zweck, sie sind durch die Technik bedingt und als Beweise höchster Kunstfertigkeit wohlthuend. Finden wir hingegen in Kirchen und Palästen an solchen Stellen, wo ursprünglich die freie Handarbeit die grösste Mannigfaltigkeit bot, die mechanische Wiederholung eines noch so schönen und reichen Ornamentes, oder gar einer Figur, so werden wir an eine unpraktische Sparsamkeit und an den Mangel an Abwechslung erinnert. — Nachdem dieses vorausgeschickt ist, ergibt sich die Hypothese von selbst, dass in der Urzeit unserer Cultur mit Vorliebe die Ornamente der Wiederholung in der Weberei gepflegt und auf andere Materialien als idealere übertragen wurden.

Das Ornament der Wiederholung ist uns schon an und für sich sympathisch, da nicht nur jede Gesetzmässigkeit, Symmetrie etc. auf die geordnete Wiederholung hinweist, sondern auch in unseren Lebensgewohnheiten und zumal im heiteren Spiel ein Hauptreiz in der geordneten Wiederholung liegt. Wir suchen für das in uns Wechselnde einen festen Halt, vermeiden das Verwirrende, was im ewigen Wechsel liegt und vertiefen uns in der Erkenntniss des Bleibenden.

Die gleichartige Wiederholung ergibt Symmetrie und Rhythmik. Bei Bändern liegen die Wiederholungen neben einander, bei reicheren Flächenmustern neben- und oft kreuzweise übereinander. Die Raumtheilungen und proportionalen Gruppierungen waren Hauptsache, und bald führte die Entfaltung zu den rhythmisch belebten Linien und zur Harmonie der Contraste, welche der Melodie entsprechen. Solche Gewebe zeigten Reichthum im Einzelnen und Einheit des Ganzen und dienten daher zum Schmuck des Körpers und der Wände. Kein anderes Material verlangte dieselbe Beschränkung und Vorsicht in der Wahl der Motive, denn nur das durfte dargestellt werden, was technisch möglich war und was durch die Wiederholung einen eigenen

Reiz erhielt. Der Weber musste also vorschauen, wie die Wirkung durch die Wiederholung war, und selbstverständlich wählte er bei solchem Aufwande von Scharfsinn, Vorbereitungen etc. diejenigen Motive, welche am meisten Werth in seinen Augen hatten. Das führte zum Cardinalgesetz des Stils, dass nur das Bedeutungsvollste und zwar das Typische, welches ein allgemein Gültiges repräsentirt im Gegensatze zur Einzelerrscheinung darzustellen sei. — So sehen wir die strengste Stilisirung der Pflanzen, Thiere etc. am frühesten in der Weberei technisch und ästhetisch bedingt, in welcher ein Schlag oder Druck an vielen Stellen dasselbe Gebilde so erzielt, dass man den Reichthum der Wiederholung bewundert. Nahliegend war es, den prosaischen Wiederholungsornamenten in anderen Materialien höheren Werth durch den Anschein zu geben, als seien sie gewebt.

Gottfried Semper betonte, dass kein anderes Material die geplante gesetzmässige Vereinigung einzelner selbständiger Theile zu einem einheitlichen Ganzen in so vollendeter Weise zeige als das Gewebe und dass in ihm somit die Gesetze der Theilung, Verbindung und Entfaltung am künstlerisch klarsten zum Ausdruck gelangen. Sein Hinweis, wie vorthellhaft jegliches Ornament in diese ideale Sphäre für uns versetzt wird, wenn wir ihm durch Striche und Punkte den Charakter der Weberei geben, ist gewiss richtig und werthvoll.

In seiner geistreichen Weise wies er zuerst nach, dass das Webeornament am geeignetsten sei, ein minder reiches und minder freies Material zu umkleiden; dass es aber speziell Wiederholungs-Motive sind, die als Band- und Flächenmuster den Anschein erhalten, als seien sie gewebt, hat er zu wenig beachtet. Man lese in Sempers Werken nach, wie viel die Webeornamentik zur Bereicherung der Architektur und jedes einzelnen Kunsthandwerkes stets beigesteuert, wie sie allen Materialien aus ihrer Fülle der Motive gern geborgt und umgekehrt so wenig entlehnt hat. Sie hat eben ihr »eigenes« Bildungsgesetz, welches spröde die Materialsprache der Metalle, des Marmors, des Holzes etc. als die unfreiere ablehnt. Selbst das Gold muss erst zum Faden gezogen werden, bevor es dem Gewebe dient, es sei denn, dass es wie schimmernde Pünktchen perlenartig aufgenäht wird.

Semper gruppirt die Materialien ihrem Charakter gemäss:

Steine: fest und durch Vereinigung und Schwere wirkend.

Holz: stabförmig und elastisch.

Keramisches Material: weich, bildsam und erhärtungsfähig.

Textil-Material: biegsam und zäh.

Metall: biegsam und zäh, weich und bildsam, stabförmig, elastisch, fest und schwer. Es vereinigt also alle bildsamen Eigenschaften der Materie, ist aber durch seine starke Wärmeleitung und Schwere im Gebrauch beschränkt.

Das Textil-Material kann durch Metallfäden Glanz und Festigkeit erhalten. Es leitet die Wärme in geringerer Weise, ist leicht schmiegsam

und theilbar und gehört daher zu den für unsere Bedürfnisse verwendbarsten Materialien.

Das Bandornament war durch den in frühester Zeit geheiligten Begriff des Verbindens von Einfluss auf die Gesammtdecoration. Die Priesterbinde wurde Symbol der Persönlichkeit, welche die Verbindung mit der Gottheit vermittelt. Die Griechen unterschieden später in feinsten Weise, wie Gleichartiges sich harmonisch nur zur Verstärkung verbindet, wie Ungleichartiges gefesselt und wie Tragen und Belasten symbolisch bezeichnet wird.

Der Saum des Gewebes hat ebenfalls in frühester Zeit Veranlassung zur künstlerischen Gestaltung gegeben. Zunächst galt es nur, eine feste Begränzung für lockere Fäden zu erhalten. Man nähte durch Umschlagen des Materiales den Rand, bevor man durch stärkere und farbige Fäden die Kante im Gewebe säumte. Der Saum ist die Begränzung nach aussen und wurde als raumbestimmend schon früh markirt. Sollen Flächen recht gross erscheinen, so setzt man den Saum in starken Farbencontrasten möglichst an die äusserste Grenze. Wird eine solche Fläche schwebend getragen, z. B. als Raumbedeckung an der Decke, oder als Kleidungsstück, so sind zierliche leichte Ornamente, wie Sterne, Blumen, Vögel etc. am Platz. Liegt die Decke als Teppich auf dem Fussboden, so dürfen die Ornamente schwer und kräftig erscheinen. Als Einrahmung verbindet sich der Saum oft mit der Borte und mit Fransen.

Wir unterscheiden ferner den Behang, der oben befestigt in Falten oder glatt herabfällt, oft auch übergelegt, übergeworfen oder übergezogen ist. Der Vorhang kann durch schöne Falten, oder durch reiche Musterung wirken. Schmiegt sich der Stoff als Kleid dem Körper an, so hat er zunächst der Zweckmässigkeit, Bewegung, Wärme etc. zu dienen und darf die Gestalt nicht ungünstig verbergen.

Wir unterscheiden zwei Richtungen in der Gewandung. Die eine ist die plastische und will vornehmlich die menschlichen Körperformen heben; die andere ist die decorativ-farbige und will das Wesen des Gewandträgers bezeichnen. Bei den Griechen war die plastische, bei den Persern die decorativ-farbige Kleidung vorherrschend. Dass die überreiche Stickerei mit Goldfäden dem schweren Stoffe den Faltenwurf benimmt und ihn steif macht, ist klar.

Durch plastische Wirkung zeichnen sich die griechischen Gewänder Chiton, Himation, Chlamys, Tunika etc. aus. Durch Stickerei wurden fast nur die Naht und der Saum verziert, und beim Anlegen erhielten diese Säume nie eine Richtung, welche zur Körperform zu stark contrastirte. Die schräge Linie war die allgemeinste. Agraften dienten zur Befestigung der Kleider, und Gürtel zum Zusammenfassen und zur Brechung der Falten. Das Ornament der nicht beweglichen Kleidung hat die Richtung des Körpertheiles zu beachten. Beim beweglichen Schmuck, z. B. bei Bändern, Troddeln, Schleifen, ist ähnlich wie bei Fahnen die Art und der Ort der Befestigung massgebend für die neutralen geometrischen

Linien. Wird jedoch ein selbstständigeres Ornament, z. B. eine Pflanze, ein Thier, Wappen etc. angebracht, so ist die aufstrebende Richtung massgebend, da Alles dem Beschauer dienlich sein muss.

Welche Freude die Völker an reichen Festgewändern hatten, als die Seide die herrlichsten Effekte erzielte, lässt sich heute schwer beschreiben. Wie eine wunderbare Melodie die Musikfreunde ergreift, so muss damals die Augenweide an dem neuen, früher nie geahntem Farbenzauber der Seide beseligt haben. Die byzantinische und romanische Kunst zog daher die mit solchen Stoffen umhüllten Pfeiler den idealeren Marmorsäulen vor, und auch die Gothik verband ihre konstruktiven Formen möglichst mit der stofflichen Decoration der Sarazenen. Diesen Einfluss der Weberei in vielen Beispielen zu bezeichnen, ist wohl überflüssig, wohl aber ist für uns wichtig, dass das Entleihen der Motive der orientalischen Stoffe die Kunst des Abendlandes mächtig beeinflusste.

Für die Bedeutung der Webeornamentik spricht noch der Verfall der Decoration, wenn eine andere Technik Ersatz bieten wollte. Die Schattenseite der Renaissance ist, dass die freien Ornamente der Wandmalerei, die Grottesken nach und nach einen zu grossen Einfluss erhielten und dass die blinde Nachahmung antiker Motive die Cardinal-Stilgesetze bei Seite schob. Die folgenschweren Einwirkungen der Renaissance mussten in einem besonderen Capitel behandelt werden.

Die Weberei hängt so sehr von der Gunst der Materialbeschaffung und der Arbeitsorganisation ab, dass z. B. während der Blüthe der griechischen Kunst die ägyptische und kleinasiatische Weberei überlegen blieben. Dieser Umstand begünstigte, dass die Vernunft-Ornamentik der Griechen sich fast durchweg in der plastischen Form äusserte. Den Gegensatz bildete die sarazenische Kunst, welche das statische Ornament vernachlässigte und das phantastische, farbige Teppich-Ornament über Alles breitete. Letztere beeinflusste das Mittelalter und eine zeitlang die Renaissance, die die Weiterentwicklung der classischen Kunst anstrebte. Nächst dem statischen Formengesetz der Griechen ist daher auch die gleichberechtigte Kunstsprache der Materie hinsichtlich der Farbendecoration zu studieren.

Nach dem Material und der Technik unterscheiden wir folgende Epochen:

- 1) Vor unserer Zeitrechnung finden wir nur Wolle, Leinen und Byssus. Die Verzierung findet durch Stickerei und Wirkerei statt. Die Borte ist vorherrschend.
- 2) Bis Justinian werden kostbare Stickereien durch importirte Seide in der Weberei nachgeahmt. Das sich wiederholende reiche Flächenmuster tritt in den Vordergrund.
- 3) Die Seidenkultur in Kleinasien und Byzanz bewirkt, dass die Weberei bei den Neupersern und Byzantinern aufblüht. Es werden grosse kostbare Muster gewebt, welche monumentalen Charakter haben.

- 4) Die sarazenische Weberei cultivirt besonders die aus Indien und China eingeführten phantastischen Ornamente mit Thierdarstellungen etc.
- 5) In Palermo und Lucca werden die sarazenischen Gewebe nachgeahmt und variirt und in Genua, Florenz und Venedig mit nordischen Motiven verschmolzen.
- 6) In Burgund blüht die Weberei und Stickerei im 14. und 15. Jahrhundert.
- 7) In Florenz und Venedig blühte die Weberei während der italienischen Renaissance.
- 8) Lyoner Gewebe beherrschten im 17. und 18. Jahrhundert den ganzen Markt Europas und Kleinasiens.
- 9) Die Weberei und Stickerei entfalteten sich in unserem Jahrhundert mit Hülfe der Dampfkraft und neuer Web- und Stick-Maschinen (Jacquardstuhl etc.) zur Grossindustrie mit anderer Organisation der Arbeit. Die alten Gewebe wurden gesammelt und studirt.

Die Ornamente der Gewebe wurden von der Archäologie aus zwei Gründen am längsten vernachlässigt. Einestheils fehlten den meisten Gelehrten die technischen Vorkenntnisse, um Material und Technik mit einiger Sicherheit zu beschreiben, und andererseits fand man in anderen Materialien sicherere historische Anhaltspunkte. Sehr viel ging verloren, weil verbrauchte Gewebe keinen Reiz mehr für den Besitzer haben, und weil die Mode und Sterbefälle grade auf diesem Gebiete recht gründlich aufräumen. Wenn nach Schiller nur das Vergängliche schön ist, so dürfen die schimmernden Gewebe sich ähnlich wie die Jugend, die Liebe und die Blumen nicht beklagen, dass, nachdem die Wonne der Neuheit in kurzer Frühlingszeit durchkostet ist, die Reste nicht geschätzt werden. Sehen wir aber auch von dem Umstande ab, dass alte verschlissene Gewebe, wenn sie nicht zu den Reliquien berühmter Personen gehören, als werthlos weniger die Sammler lockten, als z. B. Metalle, Elfenbein, Holz, Glas etc., welche Materialien dauernder Form und Farbe behalten, so haben wir es mit einer besonderen Eigenart der Webeornamentik zu thun, die in den Rahmen unserer Besprechung gehört. Kein Material wird so vorwiegend für »allgemeine« Bedürfnisse hergestellt. Das Gewebe wandert vom Webstuhl durch die Hände vieler Händler, und somit kommt nur ausnahmsweise eine eingewebte Verzierung vor, welche auf den Verfertiger und den zukünftigen Besitzer Bezug hat. Gewebe erzählen also mehr von einer Epoche, als von der Persönlichkeit des Webers und den Ereignissen seiner Zeit. Das Persönliche hatte in besonderen Fällen die Stickerei*) als Ergänzung zu bieten. Eine scheinbare Ausnahme zeigen nur

*) Wie sehr der Zweck stets Hauptsache und der Erfinder Nebensache, ersehen wir aus dem im Mittelalter herrschenden Glauben, dass im Buche des ewigen Lebens der Name dessen gestrichen werde, der seinen Namen auf Erden zu verewigen trachte. Eine hübsche, wenn auch drollig-derbe Sage knüpft sich an eine Kerze, welche bei den ältesten Stickereien gefunden wurde, die Europa besitzt. Dieselben stammen von den Nonnen Rechlin dis und Harlindis, die im Kloster Maaseyk (zwischen Venlo und Maastricht) im 7. Jahrhundert zur Zeit des Beda venerabilis lebten. Die aus königlichem Geblüt stam-

die byzantinischen und sarazenischen Gewebe aus den ärarischen Fabriken, welche die Namen der Herrscher enthalten. Auch die Cultusgewänder zeigen nur Motive, welche der Anschauung einer Zeitepoche angehören und somit weder auf die Individualität des Zeichners, noch des Bestellers oder Käufers hindeuten. Dieses Unpersönliche haben diese Muster mit den alten Melodien gemein, die zwar auch von begabten Künstlern ihre Vollendung erhielten, aber diese nicht errathen lassen.

Für die Archäologie musste in ihrer ersten Entwicklung von grösserer Wichtigkeit sein, die festen Anhaltspunkte zu gewinnen, welche die Zeitbestimmung jedes Gegenstandes ermöglichen. Es lag ihr früher fern, die rein ästhetischen Fragen der Materialsprache zu studiren, und somit dauerte es lange, bis das Interesse und Auge geschärft war, die feineren Unterschiede der grossen Epochen in Material, Technik, Ornamentik etc. zu gewahren.

Indem die Anlage des Werkes bedingte, dass diejenigen Ornamente der Textilkunst, welche nicht die mechanische Wiederholung zeigen, auszuschliessen waren, wurde grade dasjenige Material ausgeschlossen, welches die Archäologie bisher bevorzugte. Die interessanten Beschreibungen der Prachtentfaltung entbehren also das, was die Phantasie so sehr lockt, nämlich die Schilderung bestimmter Persönlichkeiten. Dass die Lektüre der Geschichte der Textilkunst hierdurch den Reiz verliert, den eine künstlerische oder poetische Darstellung verlangt, ist klar. Um so näher lag daher die Gefahr, die charakteristischen Zeichen einer Epoche so zu schildern, als habe der Erfinder des Musters die tiefsinnigste Symbolik gekannt. Solche Deuteleien sind unwahr, thöricht und überflüssig. Wer für alte Melodien einen Text erfindet, wird bald gewahr, dass andere Texte, die das Gegentheil ausdrücken, oft gleiche Berechtigung haben. Nur wo eine Form aus einer anderen sich entwickelt, oder wo eine heute nicht mehr populäre Symbolik erkennbar, waren Andeutungen wichtig. Das, was für den praktischen Zeichner die Hauptsache ist, der Grundgedanke des Musters, zu welchem alle Details in Beziehung stehen, nämlich Raumtheilung, rhythmische Bewegung und Farbenwirkung, lässt sich nur schauen und nicht erzählen. Auf den Einen wirkt das Ganze wie eine Melodie, auf den Andern fast gar nicht. Keiner hat die gleichen Eindrücke in seiner Vergangenheit wie ein Anderer, und mithin weckt auch in Jedem die Kunst Verschiedenes, so dass wir uns mit einigen wenigen Bezeichnungen, wie ernst, heiter, feierlich, trivial etc. begnügen müssen. Das Wesentliche des Schönen wird man nie durch Worte bezeichnen können. Wenn wir noch so genau den Takt und die Tonart und den Bau der Accorde etc. angeben, werden wir die Melodie noch nicht im entferntesten bezeichnen, da eben Kunst und Wissen nicht dasselbe sind.

menden Nonnen stickten auf Seide mit Goldfäden Ornamente und Figuren, welche den gemalten Buchverzierungen jener Zeit entsprechen. Neben den Stickwerkzeugen (Büschchen und Silbernadeln) lag die Kerze, welche der Teufel in seinem Unmuth, dass er vergeblich die frommen Damen zu überreden versucht hatte, ihren Namen zu sticken, mit dem Büschel seines rückwärtigen Anhängsels ausgelöscht haben soll.

In der Beschreibung der Tafeln sind diese Principien festgehalten, und nur das ist im Texte hervorgehoben, was die grossen Epochen charakterisirt. In erster Reihe ist stets von Einfluss die Erfindung eines neuen Materiales und einer neuen Technik. Zu unterscheiden sind die Ornamente des Trittstuhles, die Nachahmung grosser Bilder durch den Kunstwebstuhl mit Aufzugvorrichtung, die Einführung der Seide mit der Entdeckung der Damast- und Sammet-Weberei, ferner die Herstellung billiger und leichter und schmiegsamer Goldfäden. Die Schilderung, welchen Einfluss die Goldfäden und vergoldeten Silberdrähte, die Erfindung der Broschirlade und dann des Jacquardstuhles hatten, war vielleicht wichtiger für unser Thema als die Besprechung vorübergehender Beeinflussungen, welche durch politische Ereignisse stattfanden.

Wie schon bemerkt, tritt das Individuelle des Ornamentisten fast gar nicht zu Tage, so dass wir es nur mit der Gesamt-Anschauung einer Epoche zu thun haben. Das schliesst nicht aus, dass hervorragende Künstler die Führer waren und zeigten, wie und wo man neue Motive finde und gestalte. Das handwerksmässige Variiren ist damals wie heute die Aufgabe der kleinen Talente gewesen, doch schützte der Wetteifer innerhalb der Innung vor zu derber Verflachung. — Von Interesse wäre die Erforschung, wie in den ärarischen Fabriken von Byzanz und Palermo etc. die künstlerischen Studien betrieben wurden, und ob später in Lucca, Venedig etc. die Zunftmeister auch den artistischen Werth der Waare überwachten. Die Nachricht, dass im Mittelalter jeder Weber verpflichtet gewesen sei, ein neues Muster zur allgemeinen Verfügung zu stellen, wird wohl auf das einfache Bekanntmachen oder Vorzeigen des neuen Musters zurückzuführen sein. Vielleicht lag hierin eine Controlle, da ja das Interesse der Innung und der Stadt gefährdet war, wenn die mit dem Stadtsiegel versehene Waare einen schlechten Geschmack verrieth.

Für Schriftsteller, die, wie Ebers, archäologische Studien in spannenden Romanen dem grossen Publicum mundgerecht machen, ist es eine interessante Arbeit, die Signatur einer Epoche auch in dem Ornament der Gewänder und der Wandbehänge zu schildern. Das historische Material ist für die meisten Leser fasslicher und wichtiger, als das rein ästhetische Geniessen, und somit wird das am meisten ansprechen, was zum Vergleichen mit unseren modernen Verhältnissen führt. So wird z. B. Jeden interessiren, dass die alten Aegyptier die grobe Leinwand »schützend und errettend« nannten, während in jüngster Zeit Professor Jäger diese Eigenschaften der Leinwand ab und der Wolle zuspricht.

Historienmaler wie Alma Tadema etc. haben das jetzt so sehr erwachte und gepflegte Interesse für frühere Culturepochen zu befriedigen gesucht. Aesthetisch fühlen wir die Disharmonie unserer Umgebung und suchen entsprechende Vorbilder in der Wohnungs-Ausstattung der guten Kunstepochen. Da die reiche Architektur der Säulen unseren Bedürfnissen entspricht, so zieht die behagliche, stoffliche, farbige Decoration uns mehr an. Sie bietet eine Fülle von Eindrücken, die

wie eine leise Musik Stimmung erwecken. Welche Abwechslung bietet der schwerfällige, aber streng stilisirte Prunk der byzantinischen und romanischen Kunst mit seiner heraldischen Symbolik, ferner das Mittelalter mit seiner transcendentalen Sehnsucht, die in tiefster Durchgeistigung der Formen und Verklärung durch goldschimmernde Farben sich kund giebt, und vor allem die heitere liebliche Pracht der Renaissance! — Wir begnügen uns, an dieser Stelle nur anzudeuten, dass das Auge des Forschers das Charakteristische der grossen Epochen nicht minder in den Webe-Ornamenten als in der Architektur erkennt und dass, wie der Philologe an den Formen der Sprache, er an einem gemusterten Gewebe erkennen kann, welchem Lande und welcher Zeit es seinen Ursprung verdankt und welchen Zwecken es diene.

Der Culturhistoriker wird gewahren, wie mit der Machtentfaltung vieler Völker die Blüthe der Weberei innigst verbunden ist, und welche Wichtigkeit somit dieselbe für den nationalen Wohlstand hat. — Wenn wir nur flüchtig die durch kostbare Gewebe berühmten Städte überschauen, wie Babylon, Sidon, Byzanz, Damascus, Alexandrien, Palermo, Granada und Almeria, Lucca, Genua, Florenz, Venedig, Antwerpen, Lyon etc., so steht uns mit der unendlichen Fülle von Reichthum auch die politische Geschichte dieser mächtigen Städte vor Augen. — Wie die Handelsbeziehungen der Länder die Schätze der Weberei vermittelten, — was uns noch gerettet ist und welchen Einfluss besonders die so hochgeschätzten Brokat-Gewebe des Orientes auf die Kunst des Abendlandes hatten, war zum ersten Mal in umfassender Weise zu schildern. Dass viele Lücken geblieben und manche Hypothese später zu berichtigen ist, liegt in der Natur der für einen Einzelnen zu umfassenden und zu schweren Aufgabe.

Aus der Abhandlung über »Entstehung, Zweck und Ergänzung des Werkes« ist das Nähere zu ersehen. An dieser Stelle sei noch die Hindeutung erlaubt, dass manche Erörterungen nachträgliche Aufnahme in diesem Vorworte finden mussten, welche nicht die spezielle Geschichte einzelner Länder betreffen.

Einfluss der Renaissance.

Zum vollen Verständniss der Ursachen des Verfalls der Textilkunst und unserer heutigen Aufgaben haben wir noch die Einwirkung der Renaissance näher zu erläutern, zumal es auffallen dürfte, dass die Muster der Spärenaissance und der Barock- und Zopfperiode verhältnissmässig minder zahlreich vertreten sind, als die der sarazenischen und italienischen Weberei. Letztere Muster, von denen jedes eine besondere Originalität zeigt, sind wichtiger und lehrreicher als die Spielereien der Technik und als Variationen alter Motive.

Die Frage, wie die Renaissance die textile Kunst im 15. und 16. Jahrhundert beeinflusste, und inwiefern die Gewebe jener Zeit mustergültig für die moderne Renaissance sind, ist deshalb so schwer zu beantworten, weil

der im Strome Schwimmende schwerer die Ufer überschauen kann, als der Beobachter, der unbetheiligt von erhöhtem Standpunkte aus den Strom der geschichtlichen Entwicklungen verfolgt. Wenigen ist klar, was das Wesentliche in dem vielgedeuteten Begriff »Renaissance« ist. Vielen wird es auffallen, dass man ein Anhänger der Renaissance sein kann, wenn man auch die Schattenseiten derselben auf einem Spezialgebiete beleuchtet. Die schönen Worte von Thorwaldsen, dass »Renaissance das Wiederbeleben des Besten der alten Zeit bedeute«, sind ideell, schön und wahr, aber sie sind doch concreter zu nehmen; denn bei der Renaissance handelt sich es immer nur um die Wiedereinführung von Kunstformen, welche geschaffen wurden, als der Humanismus herrschte und die somit diesem entsprechen. Der Humanismus verlangt die freie Entfaltung der Individualität, damit der Mensch Träger und nicht Sklave des göttlichen Gesetzes sei. Die Renaissance gibt diesem Streben künstlerischen Ausdruck, und somit ist der Begriff des Reinnenschlichen, des Strebens nach individueller Freiheit, die Darstellung menschlicher Schönheit und Eigenart, der Grazie, Anmuth, des Genusses etc. unzertrennbar mit den Werken der Renaissance verbunden. Die Schattenseiten derselben liegen im Missbrauch der Freiheit, oder in dem vorwiegenden Cultus des Individuellen, das der Gesamtheit gegenüber herrschen will,*) anstatt sich ihr dienend unterzuordnen, und ferner in der Begünstigung des Neuen, welches seltener eine Neugestaltung des Gesetzes, sondern Ausfluss einer nur individuellen Begabung und Anschauung ist.

Die ernstere, aber oft ascetische christliche Kunst, welche die heitere Daseinsfreude und die Selbstbestimmung nicht gestattete, dagegen das Ueberirdische als das göttlich Erhabene bevorzugte, zeigt den Gegensatz zur Renaissance; sie bündigt die Willkür, aber hemmt die Entfaltung des Reinnenschlichen. Die griechische Kunst offenbart, dass der Humanismus nicht nur eine weltlich profane, sondern auch eine sacrale Kunst, wenn auch nur im heidnischen Sinne, schaffen konnte. Das versuchte auch die Renaissance, aber sie scheiterte am Wesen und Inhalt der christlichen Religion, die bereits die ihr entsprechende Form gefunden hatte. Die christliche Religion geht vom Besitz des Absoluten aus und neigt sich zum Menschen herab, um seine Sündhaftigkeit zur Heiligkeit zu erziehen. Der Humanismus geht vom Reinnenschlichen aus und versucht, es zur göttlichen Vollendung zu erheben. — Es ist nicht unsere Aufgabe, die grössere Berechtigung der beiden Richtungen zu beleuchten, oder anzudeuten, wie sie harmonisch sich ergänzen sollen. Die Verschiedenheit der Kunstepochen verlangt nur, dass wir die Ursachen klar darlegen, welche so grosse Wandlungen auch in der Textil-Ornamentik hervorbrachten. Auch dürfte es

*) Die Fürsten bevorzugten den Barock- und zumal den Rokoko-Stil, da durch denselben die souveräne Gewalt und Laune, welche sich über das Gesetz erhebt, am deutlichsten ausgedrückt wird. Die innerliche Frivolität wird jedoch durch malerische Grazie verdeckt.

nicht überflüssig sein, die Meinung zu bekämpfen, dass die weltlich profane Kunst einen absoluten Gegensatz zur religiösen Kunst enthalte. Jede ächte Kunst ist tief religiös, jedoch werden wir unterscheiden, was zweckmässiger in die Kirche als in das anspruchlosere Wohnhaus gehört. Waltet dort der erhabene Ernst vor, welcher auf Gott und auf unser Verhältniss zu ihm und seinen das Universum beherrschenden Gesetzen hinweist, so kommen hier die heitere Lebensfreudigkeit und Behaglichkeit, unsere Beziehungen zur Gesellschaft und unsere individuellen Neigungen zum berechtigten Ausdruck. Die Kunst, welche Familienglück und selbst die prosaischen Tafelfreuden verherrlicht, ist als die profane nicht minder Kunst als die sacrale, sie wählt nur zweckentsprechend die geeigneten Mittel.

Nach Erörterung dieser Unterschiede heben wir hervor, dass alle Kunstschöpfungen, bei welchen die Individualität des Künstlers weniger in Betracht kommt, als die Anschauung der Gesamtheit, der kirchlichen Kunst conformer sind, und dass andererseits der Renaissance die Betonung des Individuellen besser gelingt. Es ist bekannt, wie mächtig die freie Kunst sich in der Renaissance entfalten konnte, als die kirchliche Herrschaft über die Geister gebrochen war. In Hinsicht der dienenden Kunst ist aber zu unterscheiden, was mehr und was weniger den Ausdruck des Individuellen erlaubt. Ein Einzelwerk und zumal ein frei bewegliches, Losgelöstes, z. B. eine Kanne, ein Schmuckstück etc. kann viel freier behandelt werden als ein Architekturstück, welches dem Ganzen sich unterordnen soll, oder als ein Gewebe, das, wie schon an anderer Stelle bemerkt, mehr für die Gattung oder für einen besonderen Stand, als für einen Einzelnen gewebt wird. — Höchst interessant ist, wie in der Renaissance die Unterschiede zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst in der Weberei und Stickerei sich bemerkbar machen. Das Mittyl'alter nahm keinen Anstand dasselbe kirchlich-symbolische Granatapfelmuster auch für die weltliche Tracht zu benutzen. Die Wandbehänge, Tisch- und Bettdecken zeigten vorwiegend gestickte Szenen der Bibel. Die gleiche Stilisirung und das gleiche ornamentale Beiwerk erhielten die Gobelins, welche Liebesscenen darstellten, wie diejenigen mit den Bildern der Heiligen. Der schwerfällige, aber unbeholfene naive Ernst erhielt als Contrast das Fratzenhafte und Hässliche, welches als das Sündhafte oder Weltliche den Gegensatz zum Schönen oder Himmlischen bildete. — Als aber der Humanismus predigte, dass der Einzelne seinen Werth in sich und durch sich mehr durch Tugend, Talent und Selbstbestimmung als durch Stand und Herkunft habe, erschien die frühere Unterscheidung durch prunkhafte Kleider, welche Symhole zeigten, abgeschmackt. Man liebte zwar nach wie vor reiche Kleider, bevorzugte aber solche, welche den Körperbau günstig hervorhoben.

In Italien brach sich die neue Weltanschauung zuerst Bahn. Man sah in der Wiederbelebung der alten Classiker und der altrömischen Kunst zugleich die nationale politische Wiedergeburt, welche die Herrschaft der Deutschen abzuschütteln vermöge. Vasari nannte deshalb auch die *ars tedesca* mit Fleiss *ars gothica*, um den alten Begriff des Barbarischen aufzufrischen.

Die der Gothik entsprechenden constructiven Muster, z. B. das Granatapfelmuster, und die Nachahmung und Variation der phantastischen Thiermuster des Orientes entsprachen nicht der neuen Anschauung. Da keine Vorbilder aus altgriechischer und römischer Zeit vorhanden, so musste man Neues schaffen. Das geschah dadurch, dass man die Muster verkleinerte, die Symbolik mitsammt der Thierwelt einschränkte und die anspruchslosen geometrischen und rhythmischen Linien bevorzugte, welche die Technik und Materialschönheit zur Geltung bringen. Das entsprach der Kleidung, die nicht nur reichen Faltenwurf und kostbares Material verlangte, sondern auch, dass Jegliches sich dem Träger unterordne und keine selbstständige Bedeutung verrathe. Sehr erfreulich ist die Wahrnehmung, dass das damalige Stilgefühl so mächtig war, dass die überall sich vordrängenden Motive der Sculptur und der Malerei, z. B. Delphine, Greife etc. in der Weberei nicht nachgeahmt wurden. Nur die Vase macht eine Ausnahme, da sie den Kern des Granatapfels ersetzen soll, aus welchem Blumen und Ranken wachsen. Die freiere Leinenstickerei war minder spröde gegen die allgemeinen Renaissance-Ornamente, jedoch wurden auch in ihr alle plastischen Motive zu Flachornamenten umcomponirt. Im Flächenmuster kamen die gestreuten Blumenmotive auf, jedoch arteten solche an und für sich berechnigte Spielereien bald in Trivialitäten aus. In der Frührenaissance werden noch die alten Traditionen fortgesetzt und eine köstliche Fülle reizender Muster zeigen den Uebergang; aber gar bald merkt man, dass nicht mehr wie früher es Absicht des Zeichners ist, ein bedeutungsvolles Ornament zu schaffen, welches wie ein Strahl des Ewigen die Gottesspur verräth, sondern, dass Farbe und Lüster mehr bedeuten, als eine neue rhythmische Anordnung charakteristischer Formen.

Für das Ornament der Renaissance ist charakteristisch der Ausdruck der gesteigerten Bewegung. Je weniger energisch die geometrische und rythmische Linien eine Bewegung andeutet, um so ernster und ruhiger wirkt sie. Als Beispiel gelte, dass bei traurigen und ernsten Veranlassungen die gemessene Langsamkeit in den Bewegungen geboten ist, dass hingegen zum Tanz und Spiel das junge Volk gleichsam fliegt. Der Zweck eines Ornamentes und die Signatur der Epoche drückt sich zumeist in dem Zurücktreten und Vorwiegen der Bewegungsmotive aus. Diese Auffassung ist der der alten Perser verwandt, welche die Ornamentlinien Zemin = Zeit, und den Hintergrund Zeman = Raum nannten.

Die vorhergehenden sarazenischen und luccesischen Gewebe zeigen noch die grossgruppirten Blätter und Blumen, mit schweren mächtigen Stielen, während die Renaissance immer mehr die dünne Ranke bevorzugte, welche die Bewegung als Hauptmotiv markirt. Es spiegelt sich also auch in der Ornamentik die geistige Bewegung jener Zeit in charakteristischer Weise. Da in Italien damals die Seidenweberei der Stolz und Reichthum einiger massgebender Städte war, so wurde die Webe-Ornamentik mächtiger beeinflusst, als in früheren Epochen, als z. B. ähnliche geistige Strömungen bei den alten Griechen und Römern stattfanden. —

Auch verdient bemerkt zu werden, dass der Einfluss Roms, welches keine Weberei hatte, im 16. Jahrhundert durch die Bevorzugung der Grottesken und der Plastik ein minder günstiger war, als der Einfluss von Florenz, Venedig etc. — Untersuchen wir eingehender das Ornament der Bewegung, so finden wir, dass es stets musikalisch wirkt, denn das Rythmische überwiegt das Proportionale und erinnert an das, womit wir die Bewegung messen, an die Zeit. Diese aber hat in der Musik ihre Verklärung. Bei weiterer Beobachtung fällt uns auf, dass die zu reiche Bewegung nur eine bescheidene Farbengebung gestattet. Tritt nämlich das Colorit in den Vordergrund, so muss die Form sich dienend erweisen und die Bewegungslinien einschränken. Die Italiener empfanden dieses und bevorzugten daher als ausdrucksvollstes Ornament der Renaissance das Marmor-Relief, welches durch Schatten und etwas Vergoldung reich wirkt und die rythmische Melodie am reinsten erkennen lässt. Hat die romanische Kunst, wie Professor Dr. Stockbauer in geistreicher Weise sagt*), noch den gleichmässigen Tonfall des ersten Chorals, so hat die Ornamentik eines Sansovino, Lombardo und Desiderio da Settignano schon die Abwechselung des Anschwellens harmonischer Accorde und die Begleitung untergeordneter Melodien.

Auch in der Weberei dieser Epoche finden wir die kostbareren Muster fast alle Ton in Ton mit Goldfaden und möglichst plastisch durch verschieden hochgeschorenen Sammet, welcher Schatten wirft. Der Zweck der Gewebe gestattete nicht, die freieren, bedeutungsvolleren Ornamente der Pilaster, Friese etc. anzuwenden und deshalb suchte man die bewegten Linien möglichst mit kleinen Blumen und geometrischen Spielereien zu verbinden.

Dieselbe Wandlung, welche wir in der niederländischen Malerei am klarsten beobachten, nämlich bei Memling und van Eyk das Vorwiegen der Form bei allgemeiner Beleuchtung, dann nach Quintin Metsys, bei Teniers, Ostade und zumal bei Rembrandt die Poesie des Colorits um selbst die rohesten Scenen durch die Farbe künstlerisch zu verklären, finden wir (in entsprechender Weise modificirt) auch in der Webe-Ornamentik. Die Farbe und noch weniger das schillernde Lüster können vollen Ersatz für die Form bieten, denn sie sind dem wechselnden Scheine zu sehr untergeordnet. Die Art der Beleuchtung und die Empfänglichkeit unseres Auges verändert ja in jedem Momente den Eindruck. Hierin liegt ein grosser Gegensatz zur monumentalen Kunst, welche das Ewige aus dem steten Wechsel hervorhebt. Wo der Farbenreiz an und für sich Hauptsache ist, tritt die weltliche oder profane Kunst in absoluten Gegensatz zur kirchlichen oder sacralen.

Die Kirche ordnete sich damals der Bewegung unter, ja sie suchte die Führung durch die Steigerung des Reichthums, durch Anhäufung von

*) Gewerbehalle No. 5. 1875.

Prunk etc. Dasselbe strebten die Höfe an und begünstigten somit die Herstellung der grossen überreichen Muster, mit denen Lyon die Welt versorgte. In denselben spielt die Gruppierung reicher Ornamente und das spitzenartige Beiwerk eine grosse Rolle und bald meldet sich der Naturalismus, um durch eingestreute Blumen das Lüster zu erhöhen. China, welches längst seine strenge kirchliche Kunst überlebt hatte und die Reste in Bizarrieren weiter cultivirte, beschleunigte den Verfall der abendländischen Ornamentik. Die Caprice hatte das Stilgesetz verdrängt. Statt Stilisten gab es nur Manieristen, bei denen wir höchstens technische Feinheiten schätzten. Verhängnissvoll war, dass in der deutschen Renaissance-Epoche die besten Geister als Träger des Humanismus die bildende Kunst unterschätzten. Die Reformation hat sich durch diese culturfeindliche Abwendung unendlich geschadet; denn sie räumte auf einem grossen Gebiete, wo die Reform möglich war, der römischen Kirche das Feld.

Wir haben schon bemerkt, dass jede grosse sittliche Bewegung das Costüm beeinflusst. So finden wir denn auch, dass die grosse französische Revolution mit dem höfischen Luxus aufräumt, aber nicht im Stande ist, der oft zur Carricatur ausartenden Mode eine künstlerische Richtung zu geben. Die Nachahmung griechischer Einfachheit führte zu einer unverständenen, zopfishen und falschen Classicität. Die Jacquard-Maschine webte, was der, der Weberei fernstehende Zeichner malte und zeigte als Triumph der Technik, dass man antike Marmor- und Bronze-Ornamente mit Schatten und Licht wiedergeben könne. Die Naturalisten lösten diese Pseudo-Classiker ab. Wie die Reform dann von den gesammelten alten Vorbildern der Weberei ausging, ist im Capitel über die Entstehung dieses Werkes geschildert.

Die Renaissance ist also in der Textilkunst, selbst abgesehen von ihrer späteren Entartung, keineswegs so unbedingt massgebend. Gehören auch die Schöpfungen der Frührenaissance zum Schönsten, was wir besitzen, so ist doch auch in den anderen Epochen eine so überaus grosse Fülle von Gleich-Schönem, dass es thöricht wäre, diese Quellen minder zu benutzen. Die indischen Gewebe sind denen der besten Renaissance am nächsten verwandt, ja übertreffen sie theilweise durch Lüster etc. Die grossen monumentalen Muster der Sarazenen und Norditaliens können wir anstatt für Gewänder, heute zum Schmuck der Wohnung benutzen. Seien wir auch nicht ängstlicher, wie die Künstler des Mittelalters und der Renaissance, die gern mit sarazenischen Brokaten und Teppichen ihre Räume schmückten. Besonders charakteristisch ist für die Renaissance, dass sie die Stickerei und zwar als Borte mehr begünstigte als das Flächen-muster. Darin ist sie der griechischen Kunst verwandt. Ihr Lieblingskind ist aber die Spitze, denn diese war als symbolisch-anspruchslos ganz im Dienst des Persönlichen, und verband feinste Zartheit mit grösster Kostbarkeit.

Die grösste Schwierigkeit hat die moderne Renaissance zu überwinden, indem die willkürliche Entfaltung des Talentes und die Sucht nach Neuem in die Schranken zu bannen ist, welche die Kunst vor-

schreibt. Das Genie darf landläufige Anschauungen durchbrechen, damit aus seinen Offenbarungen die Männer der Kunstwissenschaft neue Gesetze definiren. Gefährlich ist nur, wenn die Halbkünstler geschäftlich und mechanisch den neuen Weg betreten und die oft urtheilslose Menge durch Neues verführen, welches zu spät als schlecht erkannt wird. Die classische Kunst zeigte schon die barockähnliche Entartung, da Reichthum und individuelle Laune sich breit machten. Das Christenthum und die Völkerwanderungen wischten dann wie mit einem grossen Schwamm die ganze heidnische Kunst von der Tafel Europas weg. Im Mittelalter bewahrte die festgefügte kirchliche Kunst die profane vor zu öfterem Wechsel, war jedoch ohnmächtig, wenn es sich um tolle Kleidermoden handelte, da sie selbst die Prunkliebe am Altar begünstigte.

Die Architektur kann wohl als Mutter der Künste die Bau-Ornamente beherrschen, aber sie wird von der Webe-Ornamentik, als der älteren Kunst, stärker beeinflusst, als diese von ihr. Da bleibt nichts übrig, als zu wünschen, dass die Kunstfreunde ihr reges Interesse auch der Textil-Kunst stets so zuwenden, dass ihr Beifall massgebend ist. Wenn es auch auf dem Weltmarkte unmöglich ist, dass einzelne weltliche und kirchliche Fürsten die Bahnen bezeichnen, welche das Kunstgewerbe wandeln soll, so wird doch stets von Einfluss sein, wenn solche die Beschützer der Reform sind. Was in England Prinz Albert, in Preussen das kronprinzliche Paar, in Sachsen-Weimar der Grossherzog und in Baiern König Ludwig II. in unserer Reformepoche bedeuten, wird die Nachwelt nicht vergessen. Nicht minder wird sie die grossen Fabrikanten ehren, welche den Muth hatten, den noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts allmächtigen Naturalismus durch Gewebe zu besiegen, welche die Vorzüge der besten alten Vorbilder zeigen. Diese Renaissance möge von Dauer sein und als Korrektiv jede Willkür einschränken, welche die Gesetze der Kunst missachtet!

Altägyptische Gewebe.

Wie müssig es ist, das Alter der Weberei erforschen zu wollen, ergibt sich aus den Aufstellungen des berühmten Aegyptologen Professor Dr. Brugsch, der aus alten Papyrus-Schriften und Steindenkmälern berichtet, dass schon in den Jahren 4500 vor Chr. Geb. eine Cultur in Aegypten geherrscht habe, die sich in verschiedenen Phasen keineswegs verbessert, sondern durch die Berührung mit den Asiaten verschlechtert habe. Als eine wenig kunstsinnige Epoche bezeichnet er die kriegerische Zeit von 4000 bis 3500 v. Chr. Eine Papyrusrolle mit hieratischer Schrift, die 3400 v. Chr. von einem Königssohne geschrieben ist, bezeugt, dass damals eine höchst geläuterte Moral herrschte und nur Ein Gott verehrt wurde. War damals schon die Baukunst so hoch entwickelt, so wird auch die Weberei nicht zu kurz gekommen sein.

Die Göttin Neith galt, ähnlich wie die Athene der Griechen, als Erfinderin des Webstuhles.

^{min}Bis zur Publikation der in den Pyramiden-Gräbern aufgefundenen Gewebe, hat man die auf Mumien-Särgen abgebildeten Ornamente der Weberei und Stickerei als massgebend betrachtet. Eine grössere Verschiedenheit ist aber kaum denkbar, und wir müssen versuchen, dieselbe zu erklären. Die conservative Hierarchie der Aegyptier benutzte ^{red}für den Tempel- und Gräberschmuck altegeheiligte, conventionelle Symbole. Es ist wahrscheinlich, dass dieselben auch auf Priestergewändern gestickt und auf Tempelvorhängen gemalt und ^{schablon}schablonirt wurden. Diese Symbole gehen theilweise in die fernste Urzeit der Menschheit zurück und verrathen den primitiven Schmuck der ersten Cultur. Wir finden den Federschmuck und in dem charakteristischen Band-Ornamente ein technisches Ornament, welches heute noch bei den Samojeden als Verzierung der Kleider vorkommt. Sie ziehen nämlich feine Streifen von verschiedenfarbigem Leder durch dünne Häute. Diese buntgefärbten Pfriemen-Verzierungen, die ich 1867 in Paris ausgestellt sah, sehen den altägyptischen Borten täuschend ähnlich. Die symbolischen Ornamente deute ich nur im Allgemeinen an. Die geflügelte kreisrunde Sonnenscheibe, die Lotosblume und Knospe, die Schlange, der Scarabäus, die sich auf- und abwickelnde Spirale und noch viele andere Symbole deuten auf die Sonne als die Quelle des Lebens und der Kraft etc. Es waren also streng vorgeschriebene hieratische Symbole, die als Ergänzung der Hieroglyphen dienten. Wie versteinert tritt uns diese strenge Stilisirung entgegen, und zwar sowohl in der Farbe wie in der Form. Jahrtausende haben in dem

vorgeschriebenen Geleise sich bewegt und in der Beschränkung die Meisterschaft der Entfaltung oder die feinste Durchgeistigung gefunden, die uns so sehr imponirt.

Die Naturreligion der alten Aegyptier war ausserordentlich entwickelt. Die Sonne gilt als strahlender Mittelpunkt auch für die ornamentale Symbolik. Ihre Strahlen verknüpfen gleichsam als Bänder Alles was lebt und wächst mit ihr und führen zu ihr im Auf- und Abwickeln der Spiralen zurück. Sie küssen die Knospen auf, um die Erde zu schmücken. In der Profil-Darstellung der sich entwickelnden Knospe und der selteneren der voll entwickelten, von oben als Rosette geschauten Lotosblume unterscheidet sich die ägyptische von der chinesischen Auffassung. Es ist bemerkenswerth, dass nur noch China dieses geheiligte Symbol der lebenweckenden Kraft der Sonne hat, jedoch mehr in der malerischen ^{vielleicht} wie in der monumentalen Stilisirung. Bei den Assyriern finden wir anstatt der Lotosblume den Granatapfel, und bei den Griechen entwickelt sie sich zum allgemeinen Blumenschema ohne tiefere religiöse Symbolik. Beim Bau der Stiftshütte vermeidet Moses das ihm gewiss bekannte Symbol des ägyptischen Cultus und verwendet um so mehr das assyrische des Granatapfels.

Wir müssen festhalten, dass geheiligte Symbole in alter Zeit nicht profanirt werden durften und dass somit dieselben nur in Tempeln, am Altar und Priestergewändern und als Schmuck der Gräber *) und Särge gemalt, gemeisselt und gestickt wurden. Wir haben also anzunehmen, dass die grossen Teppiche als Vorhänge reich bestickt, vielleicht auch gewirkt waren. Geringer scheint der ornamentale Schmuck der Priester- und Königsgewänder gewesen zu sein, da auf Faltenwurf gesehen wurde und speziell Weiss und Gelb zur Versinnbildlichung der Reinheit und hohen Würde vorherrschten. Alles Profane erhielt aber den unbedeutenden Schmuck, der nur ein launiges Spiel der Phantasie verräth.

In den im Louvre aufbewahrten und auf Tafel I abgebildeten Original-Geweben finden wir einen ganz anderen Formenkreis, der als der profane dem hieratischen gegenüber zu stellen ist. In der Stickerei entsprechen die Ornamente denen der heutigen Hausindustrie der Slaven. Derbes Leinen wird z. B. mit blauen Fäden bestickt, so dass der weisse Fond als Muster durchleuchtet. Im Gewebe finden wir die Rips- und Körper-Bindung, ferner Streifen, die durch farbige Kette hergestellt sind, und Borten mit eingewirkten Blumenvasen, Kreisen mit seltsamen Zeichen, die den arabischen

*) Dem Todtencultus der Aegyptier verdanken wir die in den Grabkammern der Pyramiden gefundenen Reste alter Gewebe. Fast ebensowenig jedoch unsere Leichenbestattungen der Nachwelt ein richtiges Bild von unseren reichsten Geweben und unserer Tracht geben, ebensowenig berechtigen die wenigen gemusterten Ueberreste der ägyptischen Gewebe zu allgemeinen Schlüssen. Wahrscheinlich erhielten die einzubalsamirenden Leichen stets die vorgeschriebenen Tücher zum Einwickeln und nur ausnahmsweise wurde ein kostbares Gewand den Hochgestellten als Zeichen ihrer Würde mit in die Grabkammer gelegt. Die Zahl der geretteten wichtigen Gewebe ist daher ebenso gering, als die Reste der erhaltenen Mumienleinwand gross ist.

Buchstaben ähnlich sind etc. Noch mehr imponiren die hellen zarten Leinengewebe, welche eingewirkte Blätter und Vögel zeigen und bekunden, dass der ägyptische Geschmack auch dem Lieblichen und Grazieusen huldigte. Letzteres Ornament auf Tafel I beweist, dass den Aegyptern die Technik nicht fremd war, kleine Gewebe in grössere so einzusetzen, dass sie wie eingewebt erscheinen. Wir sehen dieses Kunststück in der Ecke in der Textur angedeutet. Es war also nicht nur in Indien, sondern auch in Aegypten in ältester Zeit in Uebung. Die Frage ist schwer zu beantworten, ob die Weberei, oder die Stickerei, welche letztere ja einen meistens gewebten Untergrund hat, die älteren Verzierungsweisen besitze. Bemerkenswerth ist, dass noch heute die reichsten indischen Shawls aus kleinen gewebten Stofftheilchen zusammengesetzt werden. Das Weben kleiner bunter Flächen auf kleinen Handstühlen und das Einflechten bunter Fäden war also schon in urältester Zeit üblich. So sehen wir, dass auch auf diesem Gebiete, wie in der Sprache, die Ausnahmen auf eine ältere Regel hinweisen. Nachdem die breiteren Gewebe bestickt wurden, kam die frühere schwierigere und zeitraubendere Technik nur noch ausnahmsweise vor und verband sich mit der Wirkerei, indem sie ein derbes Fadenetz als Untergrund benützte.

Mehr noch wie die Kunst der Weberei, imponirt uns bei den Aegyptiern die Kunst der Färberei. Die lebhaftesten und trotz 3000jähriger Dauer gut erhaltenen Farben setzen uns in Erstaunen. Das Färben der Garne für Weberei und Stickerei war nicht allein üblich, sondern auch das Bemalen der Gewebe mit Ornamenten und das Bemalen der Wandvorhänge mit Figuren. Mit der Feder und dem Pinsel wurden die Conturen vorgezeichnet und dann getuscht. Lange bevor Papier bemalt und beschrieben wurde, dienten wohl Gewebe als Urkunden. Das Bemalen der als Exportartikel berühmten Wandteppiche begünstigte in späterer Zeit, als die Araber die Beherrscher der ägyptischen Kunsthandwerker wurden und indische und chinesische Vorbilder vermittelten, die Ausbildung des reichen Stiles der Wandteppiche.

Im Costüme huldigten die Aegyptier vielfach der Anschauung, die bei den Griechen am reinsten zur Geltung kam, dass die Würde und Schönheit der menschlichen Gestalt nicht zu sehr durch Gewänder und Zierrath verdeckt werde.

Der griechischen Tunika entspricht die Basoni- und Schenti-Tracht der Kriegerklasse und dem Himation die Casasiris als nationales Festkleid. Letzteres hat jedoch weite Aermel, die gestreift sind und gefaltet werden. Das warme Klima begünstigte die koischen Florgewebe, welche ähnlich wie unsere Tüll-Spitzen, die Haut durchschimmern liessen. Sie waren als die Unsittlichkeit begünstigende Kleider berüchtigt und verboten.

Die ägyptischen Könige trugen eine breite Leibscharpe und rothe und blaue Bänder, die vielfach mit Emailschnitz, welcher auf und zwischen Goldplättchen aufgetragen war, verziert waren. Metall wurde vielfach als Schmuck der Kleidung getragen, z. B. ordnete man reihenweise gelbe,

rothe, blaue und grüne Metallstückchen zu Schuppenpanzern. Mit Federn, besonders Pfauenaugen, wurden Festkleider bedeckt.

Das Hauptgewand der Könige wurde durch eine breite Leibscharpe, die über rothen und blauen Bändern hing, festgehalten. Metallverzierungen, Email, Schuppenpanzer, reiche Fransen und Troddeln hoben die Pracht.

Sonst ist nur, wie bei allen Urvölkern das Streifen- und Zickzack-Ornament vorwiegend. Die flache Zickzack-Linie, in paralleler Wiederholung bedeutet das Wasser, dessen Welle auf- und absteigend sich bewegt. Durch eine tiefdurchdachte, kräftige und doch feine Colorirung besitzen die einfachen geometrischen Linien-Ornamente einen auch für unsere Zeit ausserordentlichen Reiz. Zur weiteren Belebung dienen die Motive der Lotos- und Papyrus-Pflanze, und die kgl. Schlange Uräus und der Scarabäus.

Altägyptische Malereien zeigen, wie die Gewebe von der Spindel bis zur Appretur dargestellt werden. Frauen ziehen Fäden aus angefeuchteten Wollbündeln und haben zwei Spindeln. Die Webstühle sind theils wagrecht auf dem Boden, theils senkrecht gestellt. Man sieht glatte, gestreifte und gemusterte Gewebe abgebildet, die als Vorhänge dienen, oder Tische, Stühle und Lager bedecken. Die Mumien-Leinwand erweist sich noch heute, also nach vielen Jahrtausenden, sehr dauerhaft. Sie ist oft zartröthlich gefärbt (rosinroth) und zuweilen von grosser Feinheit.

Die feineren Leinensorten hiessen Pech oder Peck, während die baumwollenen derberen Stoffe als unächte Schenti (geflochtene) hiessen. Letztere waren also nicht auf dem Webstuhl, sondern gestrickte oder netzartig gespannte und durchflochtene Handarbeiten. Netz- und Flechtwerk spielten eine grosse Rolle. Wir finden Mumien in solche Netze eingehüllt. Auch der Hals- und Brustschmuck ist Netzwerk mit Stickerei, Perlen und Email.

Für die Entwicklung der feineren Gewebe dürfte die Zeit von Ramses III. und der 12. und 16. Dynastie wohl die günstigste gewesen sein, weil ein langer Frieden die Entfaltung der Künste und Gewerbe ermöglichte. Social ist zu bemerken, dass einer untergeordneten, fast slavisch durch Gesetze und Herkommen geleiteten Arbeiterklasse, eine herrschende gegenüberstand, die äusserlich repräsentirte und mithin durch den Handel grosse Einnahmen brauchte.

Im Gegensatz zu Griechenland brachte es das Kastenwesen mit sich, dass die Männer und nicht die Frauen am Webstuhl sassen. Hervorzuheben ist noch, dass Aegypten alle Materialien in bester Qualität vor der Einführung der Seide besass, um das Beste zu liefern. Das Nildelta lieferte das feinste Leinen, Jemen und Oman die Baumwolle, die Nomaden Arabiens die Wolle und die Indigopflanze, welche die Blaufärberei begünstigte.

Bei der Erörterung der Gewebe der Israeliten haben wir noch Gelegenheit, den Einfluss der hochentwickelten ägyptischen Gewebe hervorzuheben, welche bis zur Blüthezeit Griechenlands tonangebend und Exportartikel waren.

Altperuanische Gewebe.

Die in uralten peruanischen Gräbern aufgefundenen Gewebe sind auf Tafel II abgebildet *); sie lassen vermuthen, dass durch den versunkenen Erdtheil Atlantis eine Verbindung mit Europa stattgefunden hat. Wahrscheinlich haben alle Völker des mittelländischen Meeres eine gemeinschaftliche Verzierungsweise gehabt. Die altitalische, altgriechische, tyrrenisch-etruskische Kunst mag durch die Handelsbeziehungen bis zu den Peruanern gelangt sein, denn gar zu deutlich erinnert das à la greque Ornament an die Vasenverzierungen der ältesten Zeit. Es würde zu weit führen, die eulenähnlichen Gefässe und Idole der Peruaner mit in Betracht zu ziehen. Jedenfalls dürfen wir annehmen, dass diese peruanischen Gewebe, wenn auch nicht zu den ältesten der Menschheit zählend, so doch die ältesten Verzierungsformen zeigen. Was in Aegypten etc. in Jahrtausenden verdrängt wurde, blieb dort in Uebung, ähnlich wie ja auch die Gobellin-Teppiche der südslavischen Bauern**) viele Reste der uralten skythischen Ornamentik zeigen, die schon tausende Jahre v. Chr. gepflegt wurde. Wie in der Sprachentwicklung etc. haben wir auch in der Ornamentik bei minder entwickelten Völkern oft neben uns, was wir viele Jahrtausende bei vorgeschritteneren Culturvölkern zurückversetzen müssen.

Die textile Kunst der Assyrier, Phönizier und Israeliten

hat mit der der Aegyptier in der Stilisirung grosse Verwandtschaft, jedoch begünstigte die wechselnde Herrschaft der Meder, Perser etc. und die Handelsstrasse des Euphrates und Tigris eine grössere Mannigfaltigkeit der Symbole. Mit Aegypten wetteifern die Teppiche, welche Babylon durch die Phönizier Jahrtausende hindurch allen Völkern Europas zuführt. Die über Babylon führende Strasse nach Indien ist von grösster Wichtigkeit. Von 1500 vor bis 1200 nach Chr. Geb. beherrscht somit die assyrisch-babylonische Textil-Kunst den Weltmarkt. Sie blüht in Persien und Medien und dehnt sich nach Arabien und Chaldaea aus. In der Stickerei steht Kleinasien obenan, so, dass ein Phrygier sprichwörtlich ein geschickter Sticker bedeutet.

Da aus ältester Zeit wenig erhalten ist, müssen wir theils von der Monumental-Ornamentik auf die der Gewebe schliessen, theils aus der späteren Entwicklung die frühere errathen. Letzterer Weg ist der sicherere, da die Textil-Ornamentik ganz eigenartige Ornamente hat und keineswegs

*) Die beiden Muster sind dem Werke entlehnt, welches in Wien 1851 erschienen und von Leop. Müller lithographirt ist: *Antigüedades Peruanas* por Mariano Eduardo de Rivero y Dr. Juan Diego de Tschudi.

**) Abgebildet in dem Werke *Ornamente der ungarischen Hausindustrie*. Selbstverlag des Verfassers.

im gewöhnlichen Leben auf dem hohen Cothurn der Plastik sich bewegt. Nur bei Tempelstickereien müssen wir annehmen, dass die astronomischen Symbole der Cherubim, der geflügelten Löwen und Stiere, Menschen mit Sperberköpfen (Symbole, die auch das Juden- und Christenthum acceptirte) angewandt wurden. An Stelle der Lotosblume und Knospe spielt der Granatapfel die Hauptrolle als tiefsinniges, poetisches Symbol. Der Baum des Lebens und des Paradieses mit den Granatfrüchten ist auch auf den Borten der Alabaster tafeln Ninive's abgebildet. Da der Granatapfel in der christlichen Symbolik der Gewebe so stark vertreten ist, so ist es wichtig, die uralte Symbolik festzuhalten, die im religiösen Cultus so vieler Völker durchklingt: Der Granatapfel war im Alterthum das Sinnbild der Liebe. Jupiter gab der bräutlichen Juno den Granatapfel zu kosten. Lea wollte sich die Liebe Jacobs, welcher Rahel mehr geneigt war, durch Liebesäpfel erkaufen, deren Geruch schon zur Liebe aufmuntert. Der Apfel ist in weiterem Sinne das Sinnbild der zeugenden Naturkraft und war die verbotene Frucht des Paradieses, weil der Tod das Ende des Gewordenen, also die Folge der Zeugung ist. Pluto bekam Macht über Persephone, nachdem sie vom Apfel gekostet. Nach dem Granatapfelbaum Rimmon hiess der syrische Sonnengott Adad, dessen Trauerfest das Absterben der Natur bedeutet. Ada, die glänzende, war die Mondgöttin der Assyrer. Der Paradiesapfel soll also nicht Peri ez hadar, Frucht des schönen Baumes, sondern Peri ez hadad, Frucht des Baumes Hadads oder Adads bedeuten.

Zwei assyrische Borten, die mit genauer Angabe der Textur auf den Alabastertafeln Ninive's die Gewänder schmücken, zeigen in halber Grösse die vor ungefähr 3000 Jahren dort übliche Ornamentik.

Wir erblicken die assyrische Palmette mit Früchten und den schlanken Granatapfel, der einer grossen Knospe ähnlich sieht. Ein Vogel schreitet in leichter Weise zwischen beiden. In der anderen Borte kniet vor dem geheiligten, an Früchten reichen Lebensbaume ein Hirsch. Unabweislich und hoch bedeutend ist seine Verwandtschaft mit dem Khilin der Chinesen, welches durch die persische Kunst im frühen Mittelalter so populär im Abendlande war und zur Einhorn-Symbolik führte. Der Segen und Glück

verheissende Hirsch, erscheint mit Kniebeugung beim Regierungsantritt eines guten Herrschers. Bemerkenswerth ist, dass die assyrische Darstellung die Kniebeugung stärker betont als die chinesische und mittelalterliche, bei welcher die ruhende Stellung vorwiegt.

Als ein später Nachklang dieser uralten Ornamentik ist die Verzierung von Leinendecken im 14. bis 17. Jahrhundert in der Schweiz und im südlichen Deutschland anzusehen. Die Gruppierung der Thiere ist der altassyrischen ähnlich. Auf den Tafeln 122 und 123 sind solche Muster abgebildet. —

Der assyrische König Tiglath Pilezar eroberte die Länder bis zum Oxus und brachte also schon 700 v. Chr. die damaligen Culturländer in Berührung mit Indien.

Als dessen Nachfolger Salmanassar sich westwärts wandte und alle kleinen Staaten und Städte bis ans mittelländische Meer eroberte, mussten diese neuen Culturelemente des Ostens sich schnell verbreiten.

Die Versetzung der Juden nach Babylon und ihre spätere Zurückführung brachten das auserwählte Volk wiederum mit den höheren Culturzuständen der Nachbarländer in Berührung.

Bei den Assyriern und Babyloniern wird es schon, wie die Denkmäler von Nimrod 900 v. Chr. und von Kujundschik 700 v. Chr. beweisen, üblich, die Gewänder der Könige etc. mit reichen Darstellungen der Jagd, des Krieges und symbolischen Formen, besonders Sterne, durch die Stickerei zu schmücken.

Die Perser und Meder waren durch ihre Abzweigung von den Indiern schon früher wie die westlichen Völker im Besitze der feineren Weberei. Sie waren jedoch weniger verweichlicht wie die Assyrier, bis sie durch die Eroberungen Vieles nachahmten und annahmen. Ihre Kleidung war anfangs der skythischen verwandt, welche eng anliegend ist, da diese Hosen und Röcke trugen, über die ein mantelartiger Ueberwurf kam. Sie waren schon sehr früh im Besitze einer purpurnen und braunrothen starken Seide, die Xenophon in der Cyropädie I. 3, VIII. 2. 3. erwähnt.

Im Allgemeinen war die Kleidung später der assyrisch-babylonischen sehr ähnlich, da die weiten schleppenartig befransten Kleider auf alten

Monumenten charakteristisch sind. Es war ein Vorrecht des Adels unter der Dynastie der Achämeniden die medische purpurne Tracht zu tragen.

In Kleinasien war die Herstellung der Zeuge und Kleider, im Gegensatz zu den Aegyptiern, Sache der Frauen. Homer lässt Hektor zu seiner Gattin sprechen:

»Auf zum Gemach hingehend, besorge du deine Geschäfte,
Spindel und Webstuhl, und gebeut den dienenden Weibern,
Fleissig am Werke zu sein. Für den Krieg liegt Männern die Sorg ob.«

Früh hat sich durch die Schätze des Landes, Färbereien etc. in Lydien und Phrygien ein förmlicher Handwerkerstand gebildet, dessen vorzügliche Gewebe berühmt waren. Sie wetteiferten mit den äusserst feinen durchscheinenden Arbeiten der Phönizier auf den Inseln Kos, Gyarus, Nisyrus etc. Besonders Ruf erhielten die plüschartigen Teppiche von Sardes; auch stand dort die Goldstickerei in hoher Blüthe.

Vorwiegend ist der asiatische Charakter des reichen Prunkes, der Ueppigkeit etc., jedoch gemildert durch den Einfluss griechischer Eleganz. Die Hosen und Aermel umschlossen trikotartig den Körper und der Rock war ärmellos und kurz. Alle diese Kleidungsstücke waren reich gemustert mit Zickzacklinien, Sternen, Würfeln, Mäandern und Palmetten. Auch waren gelbliche und hellrothe Jacken mit bauschigen Aermeln beliebt.

»Euch ist mit Saffran gefärbt und leuchtendem Purpur die Kleidung.
Auch hat Aermel der Rock und pranget mit Binden die Haube.«

Virgil Aen. IX., 612.

Aus der Blüthe des Sandixbaumes stellte man die hellrothen Gewänder her, die als »sardisches Roth« selbst bei den Griechen sprichwörtlich waren. Die schwerfällige assyrische Stilisirung wurde bei den Phrygiern und Lydiern, welche für heiteren Lebensgenuss die freundlicheren Symbole und Blumen und Rankenwerk vorzogen und reiche Kleidung liebten, gemildert. Einzelheiten der kleinasiatischen Gewebe können in Verbindung mit der Schilderung der griechischen besprochen werden. Die 2. Epoche der Weberei dieser Länder beginnt mit der Einführung der Seide. Wie sie unter den Sasaniden und dem Halbmond sich entfaltete, werden wir später eingehend beleuchten.

Bei den Israeliten finden wir eine grosse Fülle von Mittheilungen über die hieratischen Gewebe, welche theils ägyptischen, theils assyrischen Charakter haben.

Hervorragend durch commerzielle Thätigkeit sammeln die Phönizier in Sydon und Tyrus die Schätze der Erde und verbreiten dieselben durch ihre Emporien in Kleinasien, Griechenland, Italien, Carthago und weiterhin nach Spanien, Britannien etc. Das alte Tyrus handelte nach Ezechiels Bericht 27, 20—25. in Stoffen mit Aegypten, von wo es gestickte Segel bezog. Gelbe und purpurne Decken erhielt es von der Insel Elisa. Die Syrer brachten Rubine, Purpur, Teppiche, Seide und Crystalle, Damaskus brachte Wolle, Dedan lieferte Decken. Der Prophet spricht: »Die Alle haben

mit Dir gehandelt mit köstlichem Gewand, mit seidenen und gestickten Tüchern, welche sie in prächtigen Kasten von Cedern gemacht und wohl verwahrt auf Deine Märkte geführt haben.«

Ferner spricht der Prophet Ezechiel zu den Tyrern: »Feine Leinwand mit Stickarbeit aus Aegypten breitet ihr aus als Segel.«

Die Teppiche der Stiftshütte und die Priesterkleider sind nach Moses Beschreibung im 2. Buche, Capitel 31, 35, 36 und 39, von Bezeleel, dem Sohne Uris vom Stamme Juda. Ahaliab, der Sohn Ahisamachs vom Stamme Dan, wird ihm zur Seite gestellt. Moses lobt in fast überschwänglicher Weise die Tüchtigkeit dieser ihm von Gott berufenen Werkmeister, die in jeglichem Material und Geräth bewandert waren. »Gott hat ihr Herz unterwiesen und mit Weisheit erfüllet zu machen allerlei Werk, zu schneiden, wirken und sticken mit gelber, scharlacher, rosinrother und gezwirnter weisser Seide zum Dienste des Heiligthums, wie der Herr geboten.« Diese Männer schufen denn mit solchem Material die zehn grossen mit Cherubim geschmückten Teppiche, die 28 Ellen lang und 4 Ellen breit waren.

Zu den Priesterkleidern verwandten sie noch ausserdem Gold, das sie »dünn schlugen und in Faden schnitten, so dass man es künstlich wirken konnte unter die gelbe, scharlache, rosinrothe und weisse Seide.« Den Leibrock machten sie ganz aus gelber Seide. An den Saum kamen Granatäpfelchen aus farbiger Seide und Glöckchen. Aaron und seine Söhne bekamen enge Röcke von weisser Seide und Unterkleider von gezwirnter weisser Leinwand, ferner einen Hut von weisser Seide und einen Gürtel gestickt mit gezwirnter weisser, scharlacher und rosinrother Seide.

Für die spätere Ausstattung des Tempels ist zu beachten, dass Josephus die inneren und äusseren Vorhänge babylonische nennt. Von letzteren sagt er, dass sie von gleicher Grösse wie die Thür und gestickt seien mit blauem und weissem Leinen, mit Scharlach und Purpur und dass ihre Beschaffenheit wunderbar sei.

Das Wort Seide wird meistens eine feinere Sorte Leinwand bedeuten. Aus Allem geht hervor, dass Ahaliab und Bezeleel wohl in den Priesterschulen Ninives tiefere Kenntnisse sich erworben hatten und grosse Ausnahmen unter den auch damals im Kunstgewerbe und Handwerk ungern arbeitenden Israeliten waren. Die Granatäpfel- und die Cherubim-Darstellungen deuten auf Assyrien hin.

Beim Baue des Tempels wandte sich Salomo an Hiram, den König von Tyrus, und dieser sandte ihm Hiram-Abif, »als einen weisen Mann, der Verstand hat, der ein Sohn einer der Töchter Dans und dessen Vater ein Tyrer ist und der zu arbeiten weiss in Gold, Silber, Erz, Eisen, Steinen, Holz, scharlacher, gelber Seide, Leinen rosinroth etc.«

Dieser Hiram-Abif war gerade so, wie unter Moses Bezeleel und Ahaliab, der Werkmeister für die ganze Ausstattung, also sowohl Architekt wie der vielseitigste Kunsthandwerker. Er hatte die Anordnung des Ganzen.

Salomon trat als Schwiegersohn des Pharaonen Psusennis in nähere Verbindung mit dem prachtliebenden Aegypten und gründete die Emporien Thadmor und Palmyra. Wichtig ist die sagenhafte Entdeckung des produktenreichen Ophirs, dessen Schätze ihm den Ruf der grössten Herrlichkeit und des Reichthums einbrachten. Ging auch der Handelsweg nach Ophir verloren, so ist doch die Annahme gerechtfertigt, dass damals schon eine grosse Menge kostbarer Seidenzeuge importirt wurde und Einfluss auf die weitere Entwicklung der damaligen Weberei hatte.

Im Allgemeinen ist es sehr auffallend, dass im ganzen alten und neuen Testamente kaum irgendwo die Freude an Kleiderpracht und besonderem Schmuck zum Ausdruck gelangt. Ganz davon verschieden sind die epischen Ueberlieferungen der anderen Völker, die wie Kinder sich an schönen Kleidern erfreuen. Nur die Epoche Salomos macht eine Ausnahme. Wie sie als die Blüthezeit der Literatur und Kunst, sowie der nationalen Wohlhabenheit und Macht zu betrachten ist, so finden wir auch entsprechend den Dichtungen anderer Völker den Ausdruck der Freude an schönen Gewändern. Nach den Stellen der Bibel lässt sich ein Bild in folgender Weise entwerfen: »Töchter der Könige sind unter deinen Theuren; es steht die Gemahlin dir zu Rechten in goldener Gewandung, verbrämt mit Stickereien. Es gelüftet den König nach deiner Schönheit, denn er ist dein Herr, beuge dich vor ihm. Die Tochter Tyrus und die Reichen des Volkes schmeicheln dir mit Geschenken. Lauter Pracht ist die Königstochter im Gemach, mit Gold ist gewirkt ihr Kleid. In buntgewirkten Gewändern wird sie dem Könige zugeführt. Unter Freude und Frohlocken ziehen sie ein in den Palast des Königs. Er selbst, Salomo, hat das Purpurkleid des Königs von Tyrus, des Fürsten des Meeres, es ist gestickt und bedeckt mit allerlei kostbaren Steinen, mit Karneol, Topas, Diamant, Türkis, Onix, Jaspis, Sapphir, Amethyst und Smaragd, und es duftet von Myrrhe, Aloë und Kassia.«

Zu Salomo's Zeiten bezogen die Israeliten die kostbaren Teppiche aus Aegypten. Salomo lässt die Verführerin sprechen: »Ich habe mein Bett schön geschmückt mit bunten Teppichen aus Aegypten.« Sprüche 7.

Unter der Kleidung der Hebräer ist der Gürtel sehr kostbar und in der Regel bunt gemustert. Er bestand aus reinem Byssus als Kette mit eingewirktem Scharlach, Purpur und Hyazinthen. Durch sehr reichgewirkte Gürtel wurde auch das vergoldete mit Edelsteinen geschmückte Urim und Thummim auf der Brust befestigt.

Die Kleider waren in der Regel von Thierwolle und ungeröstetem Flachs. Von Arabien bezog man die gefärbten Stoffe, die schon im höchsten Alterthume geschätzt waren. So heisst es auch, dass der Erzvater Jacob seinem Liebling Joseph einen bunten Rock gab, um den ihn seine Brüder beneideten. Durch den Handel mit Aegypten und Phönizien kamen die weissen Linnenstoffe und Purpurgewänder bald in Uebung. Ein Verbot Moses geht gegen das Vermischen der Leinen- und Wollenstoffe, jedoch nicht gegen die reichen Stickereien. Im Allgemeinen dürfen wir vor der Einführung der Seide bei allen asiatischen Völkern die Verzierungen der

Gewänder mehr durch Quasten und Fransen und durch Schnüre annehmen als durch eingewirkte Muster, da Wolle und Leinen vorherrschten.

Im Gegensatze zum Leinen ist Byssus feiner gesponnen und stärker gedreht. Die Bezeichnung des Exodus sechsch moschzar lässt die sechsfache Drehung erkennen, da sechsch = 6 ist. Der Grieche nennt solche sechsdrähtige gezwirnte Zeuge *ἑξάμιτος*. Was der Italiener sciamita, der Engländer samite, der Deutsche »Sammet« nennt, hat sich aus der Grundbedeutung der sechsfachen starken Drehung entwickelt.

Die schwelgerische Lebensart der Babylonier und der sybaritische Prunk der Kleinasiaten sollte das auserwählte Volk nicht von seinen höchsten Zielen ablenken. Es ist daher begreiflich, dass die Propheten (besonders Jesaias, Jeremias und Ezechiel) gegen die Augenlust und Kleiderpracht predigen. Um so mehr suchen sie die Wohlhabenheit des Hauses durch jegliche Tugend und unermüdllichen Fleiss zu fördern. Eins der schönsten Lieder aller Zeiten ist das, welches Salomo in den Sprüchwörtern, Cap. 31, als Lob der guten und arbeitsamen Hausmutter singt. Wir ersehen aus demselben die tägliche häusliche Beschäftigung der Frauen mit Flachs, Wolle, Spinnen, Nähen und Sticken. Die Gürtel, die im 24. Verse dem Chanaanäer, nämlich dem phönizischen Händler, von ihr geliefert werden, bekunden, dass die Bortenwirkerei auch in der Hausindustrie der Israeliten gepflegt wurde. Die schönen Verse, die im Urtexte alle Buchstaben des Alphabetes vorn an setzen, lauten:

10. Ein starkmüthig' Weib, wer findet es? Wie von ferne, ja von den äussersten Enden gekommen, ist ihr Werth.
11. Vertrauen hat auf sie ihres Mannes Herz, und an Gewinn wird's nicht fehlen.
12. Sie erweist ihm Gutes und nie Böses alle Tage ihres Lebens.
13. Sie erwirbt Wolle und Flachs, und arbeitet nach ihrer Hände Kunstfertigkeit.
14. Sie ist gleich einem Kaufmannsschiffe, welches weither bringt sein Brod.
15. Und am frühesten Morgen steht sie auf und gibt Zehrung ihren Hausgenossen und Speise ihren Mägden.
16. Sie beschaut einen Acker und kauft ihn; von ihrer Hände Frucht pflanzt sie einen Weingarten.
17. Sie gürtet mit Kraft ihre Lenden und stärket ihren Arm.
18. Sie versuchte und gewahrte, dass gut sei ihre Geschäftigkeit, nicht erlischt des Nachts ihre Leuchte.
19. Ihre Hand legt sie an Wichtiges, und ihre Finger erfassen die Spindel.
20. Ihre Hand öffnet sie den Armen, und ihre Arme breitet sie aus nach dem Dürftigen.
21. Nicht fürchtet sie für ihr Haus des Schnees Kälte; denn ihre Hausgenossen alle sind doppelt gekleidet.
22. Decke und Kleid fertigt sie für sich, Byssus und Purpur sind ihr Gewand.
23. Angesehen am Thore ist ihr Mann, wenn er sitzt bei den Räthen des Landes.
24. Linnen fertigt und verkauft sie, und Gürtel liefert sie dem Chanaanäer.
25. Kraft und Anmuth sind ihr Gewand, und lachen wird sie am letzten Tage.
26. Ihren Mund öffnet sie mit Weisheit, und das Gesetz der Milde ist auf ihrer Zunge.
27. Sie schauet auf ihres Hauses Wege, und Brod isst sie nicht müssig.
28. Ihre Söhne treten auf und preisen sie als die Glückseligste; auch ihr Mann lobt sie.
29. Viele Töchter haben Reichthum gesammelt; du hast alle übertroffen.
30. Trügerisch ist Anmuth und eitel ist Schönheit. Eine Frau, die den Herrn fürchtet, diese wird gepriesen werden.

Griechische Gewebe.

Kurz vor dem Abschlusse dieses Werkes kam die Kunde von der Auffindung altgriechischer Gewebe und Stickereien in Südrussland. Indem wir auf die nachstehenden eingehenden Nachrichten hinweisen, dürfen wir hervorheben, dass sie im Wesentlichen die literarischen Forschungen bestätigen. Die Feuerbestattung der Griechen und Römer hat mit geringen Ausnahmen verhindert, dass wir aus früherer als aus der christlichen Epoche Ueberreste alter Gewebe besitzen. Die zahlreichen literarischen Quellen sind theils epische, theils Urkunden über Tempel-Gebräuche, Schatzkammern etc.

Sophokles lässt Oedypus von seinen Söhnen sagen:

»Die haben nach Aegypter Art
Ihr Leben, ihre Wirthschaft eingerichtet.
Daheim am Webstuhl hocken dort die Männer,
Die Wirthschaft aussen liegt den Weibern ob.«

Diese Stelle besagt, dass griechisches Wesen sich social scharf vom ägyptischen schied.

Aus altgriechischer Zeit lässt Aeschylos in seiner Orestie den Chorführer sagen:

»Gerechtigkeit wendet ihr leuchtendes Auge von goldener
Teppichpracht bei befleckten Händen und lächelt zu dem gott-
gefälligen Leben in rauchgeschwärzter Hütte.«

Das Atrium, welches seinen Namen durch den Rauch der Feuerstätte erhalten hat, wurde in Palästen und bei festlichen Gelegenheiten mit Teppichen geschmückt.

Agamemnon scheut sich, einem Gotte gleich, den Reichthum silberaufgewogener Teppichpracht zu betreten.

Der Mantel Agamemnons zeigt Orest des Mordes Blutspur, die manche Farbe der Stickerei auslöschte.

Homer spricht von sydonischen Stoffen, der Kunstarbeit phönizischer Frauen.

Bei der Circe lässt er emsige Mägde die Throne mit schönprangenden Polstern belegen:

Purpurroth von oben und Teppiche drunter von Leinwand.

Bezeichnend für die hohe Vollendung der Nadelmalerei jener Zeit ist, wie Odysseus der Penelope seinen Anzug beschreibt, den er beim Wegzuge nach Troja getragen hat.

Purpurn war und rauch das Gewand des edlen Odysseus,
Zwiefach; aber daran die goldene Spange geheftet,
Schliessend mit doppelten Röhren; und vorn war prangendes Stickwerk:
Zwischen den Vorderklauen des wild anstarrenden Hundes
Zappelt ein fleckiges Rehchen; und Jeder schaute bewundernd,

Wie, aus Golde gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
 Würgete, aber das Reh zu entflieh'n, mit den Füßen sich abrang.
 Unter dem Mantel bemerkt ich den wunderköstlichsten Leibrock;
 Zart und weich wie die Schal' um eine getrocknete Zwiebel
 War das feine Geweb' und schimmerte hell wie die Sonne.
 Wahrlich viele der Weiber betrachteten ihn mit Entzückung.

Die Bortenwirkerei und Bandweberei hat überall eine frühere Entwicklung als die Weberei breiter gemusterter Stoffe. Mit jeglichem Geschmeide wetteiferte der Gürtel, um den Liebreiz der Frauen zu erhöhen. Als Beweis diene die poetisch so schöne Stelle der Iliade, wie Hera den Gürtel der Aphrodite verlangt.

»Aphrodite

Hüllte sich drauf ins Gewand, das ambrosische, welches Athen' ihr
 Zart und künstlich gewirkt, voll mancherlei Wundergebildes;
 Und mit goldenen Spangen verband sie es über dem Busen;
 Um dann schlang sie den Gürtel, mit hundert Quasten umbordet.«

Diesen Gürtel verlangte Hera :

»Gieb mir den Zauber der Lieb und Sehnsucht, welcher Dir alle
 Herzen unsterblicher Götter bezähmt und sterblicher Menschen.«

Nach kurzer Gegenrede löste Aphrodite vom Busen den wunderköstlichen Gürtel

»Buntgewirkt: Dort waren die Zauberreize versammelt;
 Dort war schmachtende Lieb und Sehnsucht, dort das Getändel,
 Dort die schmeichelnde Bitte, die oft auch den Weisen bethöret.«

Ein schönes Bild der Webetechnik geben folgende Stellen:

Aber in Eile

Stürmte Ajas voran; nach ihm flog der edle Odysseus
 Nahe gedrängt: so wie dicht an des schön gegürteten Weibes
 Busen das Webschiff fliegt, das schön mit den Händen sie
 auswirft,
 Ziehend das Garn vom Knäuel zum Eintrag, nahe dem Busen
 Lenket sie; also verfolgt ihn Odysseus nah. Ilias 23. Gesang.
 Jene (Helena) fand sie daheim: und ein grosses Gewand in der
 Kammer
 Webte sie, doppelt und hell, durchwirkt mit mancherlei
 Kämpfer,
 Rossebezähmender Troer und erzumschienter Achäer.

Ilias 3. Gesang.

Von Hektors Gemahlin berichtet Homer im 21. Gesange der Ilias:
 Drinnen im hohen Palast ein Gewand, ein dunkel gefärbtes,
 Doppeltes war sie zu weben und »bunt zu beblumen« beschäftigt.

Als sie Lärm hört, lässt sie den feinen Rechen (*νεκρὸς*-Harke) fallen, der den Einschlag in der Kette zusammendrückt. Es ist also nicht das Webschiff, wie Jordan der Fasslichkeit wegen sagt. Diese Stelle deutet an, dass Andromache mit dunkel gefärbten Fäden ein dichtes, dickes Gewand mit bunten Ornamenten (blumenartige, welche Kleinasien mehr wie Griechenland liebte) webte. Dazu konnte nicht ein Webschiff allein verwandt werden, sondern müssen viele kleine Webschiffchen mit verschiedenem Garn zur Hand sein. Waren einige Reihen des Einschlages fertig, so drückte die kleine Harke oder Rechen sie zusammen.

Eine wichtige Stelle über kleinasiatische und griechische Gewänder ist folgende:

. . . . Helena trat zu dem Kasten,
 Wo sie die bunten Gewande verwahrt, die sie selber gewirket.
 Jetzt hub Helena eines davon, die edle der Weiber,
 Hell, wie ein Stern, so strahlt es und lag das unterste aller.

Odysse XV., 107.

Dieses Gewand reichte Helena dem Telemach als Gastgeschenk: »Das am lieblichen Tage seine Verlobte trage, indess es bei der liebenden Mutter solange in ihrem Gemache liege.«

Helbig und andere Archeologen nehmen an, dass Helena die Kunst bunt zu wirken von Kleinasien mitgebracht habe und dass daher dieses Geschenk damals einen doppelten Werth hatte. Dass die Phönizier zur Zeit des mythisch-trojanischen Krieges die durch Salomos Expedition nach Ophir mitgebrachte Seide auch den Griechen vermittelten, ist nicht unmöglich. Eine andere Hypothese ist, dass durch die Perser die alte Verbindung mit Indien von Zeit zu Zeit aufgefrischt wurde. Dass aber Homer schon die leuchtende Seide gesehen, dürfte aus obiger Stelle zu deuten sein.

Wie Goethe die Technik der Weberei oft und gern bildlich erwähnt, so vergleicht auch Themistokles die Rede des Menschen mit buntgewirktem Teppiche, der »auseinander gelegt« die Bilder klar und deutlich zeige und »gefaltet« verberge.

Am eingehendsten hat uns Ovid in der Verwandlung der Arachne die damalige Höhe der textilen Kunst geschildert.

Arachne, Tochter des Kolophoniers Idmon in Mäonien, welcher in phocäischem Purpur Wolle färbte, wurde in Lydien, im kleinen Hypapa, trotz bescheidenster Herkunft und Vermählung berühmt durch künstliche Wollebereitung. Es war, heisst es bei Ovid, eine Lust ihr zuzuschauen, wie sie mit Anmuth rohere Wolle auf Ballen wickelte, mit den Fingern ihr Werk lockerte, und krämpelnd feinere Fäden zog und nebelähnliche Vliesse machte. Mit hurtigem Daumen umschlang sie die

gerundete Spindel, und stickte mit der Nadel, durchdrungen vom Geiste der Pallas Athene.

Doch als sie diese zum Wettstreit herausforderte und die Mahnung der in eine Greisin verwandelten Athene in den Wind schlug, ereilte sie ihr Geschick. Die Schilderung des damaligen Webstuhles und anderer technischen Manipulationen ist wichtig genug, um die ganze Stelle wörtlich abzudrucken:

Ohne Verzug nun stellen sie Beid' an gesonderten Orten,
Und mit zartem Gespinnste bespannen sie jede den Webstuhl.
Fest am Baum ist die Web', und der Rohrkamm scheidet den Aufzug;
Mitten hindurch wird geschossen mit spitzigem Schifflein der Einschlag,
Aus der entwickelnden Hand; und gestreckt nun zwischen die Faden,
Drängen ihn dicht mit dem Stoss die gereiheten Stäbe des Kammes.
Jegliche Kämpferin eilt; die Gewand' um den Busen gegürtet,
Regen sie kundige Arm', und die Lust macht leichter die Arbeit.

Dort wird Purpurgespinnst, das den tyrischen Kessel gekostet,
Eingewebt, und daneben die sanft ableitenden Schatten:
Wie nach Regenerguss von prallender Sonne der Bogen
Pflegt mit gewaltiger Krümmung entlang zu färben den Himmel;
Da in geschiedenen Räumen ihn tausend Farben durchschimmern,
Fliesen sie doch in einander, das spähende Auge verwirrend:
So sehr scheint, was grenzet, sich gleich, und Entfernteres ungleich.
Dort auch laufen hindurch die geschmeidigen Faden des Goldes;
Und im Gewirk erhebt sich ein alterthümlicher Inhalt.

Auf der cekropischen Burg wirkt Pallas färbend des Mavors
Fels, und den längst besungenen Streit um den Namen des Landes.
Zwölf Unsterbliche sitzen, und Jupiter mitten, auf Thronen,
Mit ehrwürdigem Ernst, hochfeierlich. Jeden der Götter
Zeichnet die eigne Gestalt, und den Jupiter königlich Ansehn.
Aber der Meergott steht, und mit langgeschafietem Dreizack
Schlägt er den schroffigen Fels, dass hervor aus der Wunde des Felsens
Springt die gesalzene Flut; und der Leistende eignet die Stadt sich.
Selbst erscheint sie mit Schild und spitziger Lanze gewaffnet,
Und auf dem Haupte den Helm, an der Brust die schützende Aegis.
Und das geähnlichte Land, von der mächtigen Spitze geschmettert,
Treibt hervor mit Beeren den Spross des ergrauenden Oelbaums.
Staunend sehn es die Götter. Das Werk umkränzet ihr Siegslaub.

Doch die Mäonerin zeigte vom Stiere getäuscht die Europa:
Wahrhaft schien zu leben der Stier, und zu wallen die Meerflut;
Wahrhaft schaute daher zum verlassenem Lande die Jungfrau.
So, wie sie angstvoll rief den Gespielinnen, und die Benetzung
Scheute der hüpfenden Flut, und die furchtsame Ferse zurückzog.
Auch Asteria schuf sie, gefasst vom ringenden Adler;
Leda dem Schwan, und Antiope hold dem geheuchelten Satyr;
Wie in Amphitryons Bild einst Jupiter warb um Alkmene;
Wie er, ein Hirt, Mnemosyne täuscht', und im Feuer Aegina,
Wie um Danaë Gold, und ein Drach' um Proserpina spielte.
Aber den Bord umringte mit Blumen durchflochtener Epheu.

Selbst nicht Pallas vermag, noch die Missgunst, sagten die Nymphen,
Dir zu tadeln das Werk. An belebender Kunst und Gestaltung
Gleichst der Unsterblichen du; doch mit edlerer Seele belebt sie.

Arachne zeigt sich also als ächte Künstlerin, die trotz aller Schwierigkeiten der Technik ein Gobelin-Bild schafft, das mit der modernen Gobelin-Manufaktur in Paris wetteifert. Nur im tieferen seelischen Ausdruck siegt die Göttin. Sie straft leider so viel Talent, weil der Hochmuth Arachne verführte, die Tochter an die galanten Abenteuer des Vaters absichtlich beleidigend zu erinnern. Mit dem Saft des hekatäischen Krautes besprengt sie die Geschlagene, die sich muthig erhängen will, und giebt ihr die Gestalt der hässlichen, aber kunstreichen Spinne.

Von grossem Werthe sind die Notizen über die heiligen Gewänder der Griechen, welche die Götterbilder jährlich bei ihren Festen erhielten. Prof. C. Bötticher hat in seiner Tektonik der Hellenen sehr interessante Forschungen darüber mitgetheilt.

Schnüre und Bänder wurden in urältester Zeit zur Einfriedigung geweihter Stätten benutzt. Der heilige See der Nike bei Kotyle in Umbrien war ebenso wie der heilige Hain des Hippolytos zu Aricia mit Binden oder Bändern eingegürtet. Die derben, an den Wegen, und später in den Tempeln aufgestellten Statuen wurden aus dem Holz von Bäumen geschnitzt, welche durch ihr Alter und schöne Entfaltung das Walten der Gottheit bekundeten. Sie bedurften als rohe Schnitzarbeit der Gewandung, um menschenähnlicher und vornehm zu erscheinen. Sie wurden ähnlich wie die katholischen Madonnenbilder in Prozessionen herumgetragen.

Wie Heine etwas spöttisch singt: »Die Madonna von Kevelaar trägt heut' ihr bestes Kleid,« so trugen auch die griechischen Statuen jährlich an Festtagen ihren Staat, dessen Anfertigung der strengen Controlle der Priester unterworfen war.

Die Ankleidefeste der ältesten Cultusbilder fielen auf bestimmte Tage im Jahre. Tertullian nennt die Demeter-Rharia einen rohen Pfahl, ein unförmliches Holz ohne Bildnissform, gleich wie die Pallas-Attika. Nach anderen Quellen steht jedoch fest, dass dieses uralte Olivenholzbild der Athena Polias menschgestaltig war und mit dem heiligen Peplos bekleidet und dem Gorgoneion auf der Aegis geschmückt wurde. Auch scherzhafte Auf- und Anzüge kamen bei dem Feste dieser Athena Polias vor. Bei ihrem alle sechs Jahre wiederkehrenden Feste bildeten die Platäer aus einem frisch gefällten Eichenstamme das Bild der Heroine Platäa und schmückten dieses mit bräutlichen Gewändern, führten es im Hochzeitswagen zur Höhe des Kithäron und verbrannten es als »falsche Zeusbraut« mitsamt den Opferthieren.

Bei den alle sechzig Jahre wiederkehrenden grossen Athene-Festen wurden vierzehn derartige gleiche Holzbilder verbrannt.

Das Gewand der Göttin Athene wurde für Cultuszwecke benutzt. In Syrakus wurde den Schwörenden das Gewand der Göttin angelegt und eine brennende Fackel in die Hand gegeben.

Bei den Dionysosfesten statteten die Weingärtner armlose Baumstämme und Pfähle als Dionysosbilder mit bärtiger Gesichtsmaske, Peplos, Himation und Krotola aus. Selbst der frische Baumstamm, der zum

Trauerfeste der Persephone gefällt wurde, erhielt durch Bekleidung das Ansehen einer Jungfrau und wurde in dieser Form am Ende der Feier verbrannt. Dass die mit Elfenbein etc. geschmückten Bildsäulen auch mit Stoffen bekleidet waren (wenn auch nur theilweise), ist bekannt. Pausanias nennt die Agalma der Eileithyia zu Aigion, des Asklepios zu Titane und ferner die der Demeter bei Bura und des Sosipolis zu Elis mit weissem wollenen Chiton und Himation angethan. Selbst eherne Standbilder, wie das des Poseidon-Satrapes zu Elis, zeigten dreifache Gewänder, nämlich aus Wolle, Linnen und Byssos.

Der uralte Gebrauch, Tempelbilder zu bekleiden, erhielt sich bis in die späteste Zeit, denn es wird berichtet, dass Personen, die plötzlich als Kaiser ausgerufen wurden, z. B. Probus und Saturnia, mit den Purpurgewändern bekleidet wurden, die man den Tempelbildern entnahm.

Das heilige Gewand der Athene wurde von den Ergastinen im Hause der Priesterin gewebt. Am Feste Chalkeia wurde die Kette auf den Webstuhl gebracht; die Vollendung dauerte sechs Monate. Die Textur und das Muster des Peplos durften nie geändert werden. — Ausser dem heiligen Gewande der Athene ist das Segel des Rollschiffes zu erwähnen, welches von den Frauen Athens unten in der Stadt für die grossen Panathenaen gewebt und als Weihgeschenk im Schatzhause der Burg der Göttin niedergelegt wurde. Die Ergastinen waren Mädchen aus den besten Ständen, die vom 7. bis 11. Jahre den Ehrenfrohdienst im Tempelhause versahen, dort wohnten und bestimmte Kleidung und Schmuck trugen, z. B. den Gürtel mit dem Gorgoneion. Die anderen Ehrenmädchen, die Lutriden, wurden zur Besorgung des Weihwassers angestellt. Die Priesterinnen unterrichteten diese Mädchen, die Wolle von den geopfertem Schafen zu krämpeln, zu spinnen, zu färben und zu verweben.

Die Beschäftigung mit der Weberei und Stickerei gehörte also zur Erziehung der vornehmsten Mädchen, damit sie später im Stande seien, das ganze textile Gebiet von der Verwerthung der Wolle und des Flachses bis zur Anfertigung der reichsten Kleider im grossen Haushalte zu überwachen.

Mit dem An- und Auskleiden der geheiligten Holzbilder war das Reinigen derselben in fliessendem Wasser verbunden, dem jedoch die Menge des Volkes nicht beiwohnen durfte.

Ausser den Gewändern der Statuen haben wir die Vorhänge der Cella, die Parapetasmata, zu erwähnen. Sie dienten dazu, um an den Tagen der Cultustrauer und bei der mimisch-dramatischen Vorstellung der heiligen Legenden die Gestalt des Götterbildes oft zu verdecken und andererseits, um durch plötzliche Enthüllung desselben grösseren Eindruck auf die Menge hervorzubringen. Von groberem Stoffe sind die grossen segelartigen Velen oder Teppiche, welche nur Schutz gegen Regen und Sonne in den Hypetraltempeln gewähren sollten. Sie umgaben auch die mit Gold und Elfenbein umkleideten Statuen.

Wie heute noch die Gewänder in den Sakristeien einen wesentlichen Theil des Kirchenschatzes bilden, so war es auch schon in altgriechischer Zeit. Es war Sitte, dass fromme Frauen bei besonderen Gelegenheiten die Gunst der Götter durch Darbringung reicher Kleider und Gürtel suchten. Auf den Rath des Pythagoras hin weihten die Edelfrauen von Kroton ihre golddurchwirkten Kleider und ihren Schmuck der Hera Laktinia. Die Frauen Spartas weihten ihren Chiton (mantelähnlicher Ueberwurf) dem amykläischen Apollo. Das delphische Heiligthum war reich an golddurchwirkten Geweben mit gestickten Bildern. Die heutige Forschung bestätigt, dass die Griechen von Homer bis zur römischen Herrschaft die gewebten und gestickten Tempelschätze höher wie Gold- und Silberschmuck hielten, und dass dieselben bei hohen Festen dem Volke gezeigt wurden. So zeigte man in Gabala in Syrien den Peplos, den Harmonia vom Kadmos als Hochzeitsgeschenk erhalten hat. *) Wir ersehen daraus, dass der Reliquien-Cultus der heiligen Gewänder älter als das Christenthum ist, denn es ist rein menschliche Neigung, die Gewänder berühmter Personen in Ehren zu halten.

Das delphische Heiligthum war reich an geschenkten Teppichen mit eingewirkten Bildern. Pausanias zeigte man im Tempel der Athena Alea zu Tegea den Peplos des Laodike, der Tochter des Agapenor, der kurz nach dem trojanischen Kriege als Weihgeschenk mit einer Dedications-Inschrift der Göttin gesandt war. — In Delphi wurde ein der Pallas geweihtes, vom alten Meister Helicon, dem Sohne des Akesas aus Salamis, auf Cyprien gewebtes Peplos gezeigt. Die Stadt Rhodos schenkte Alexander dem Grossen den von demselben Helikon verfertigten Kriegsmantel. Mit seiner Leiche kam dieser Mantel nach Alexandria, wo Kleopatra ihn raubte und dem Mithridates Eupator schenkte, mit dessen Schatz er in die Hände des Pompejus fiel, der ihn bei seinem Triumphzuge trug.

Ein berühmtes, oft zur Schau gestelltes Gewebe war das 15 Ellen lange purpurfarbene Himation des Sybariten Alkisthenes, in welchem viele mythologische Darstellungen eingewirkt waren.

Es wurde im Tempel der Hera Laktinia aufbewahrt. An beiden Seiten sah man Thierbildungen und zu oberst Susa und unten Perser. In der Mitte waren Zeus, Hera, Themis, Athena, Apollon, Aphrodite (vielleicht die Gottheiten von Sybaris) dargestellt, ferner an dem anderen Ende Sybaris und gegenüber das Bild des Alkisthenes. Mit dem Siege der

*) Mythische Beispiele sind: Aegysthos schenkte nach seiner Thronbesteigung den Tempeln prächtige Gewebe. — Hekuba brachte ihr kostbares Gewand der Pallas Athene zur Abwendung des Falles von Troja dar. Euripides Jon. 1191. — Herakles weihte die prachtvollsten Gewänder der Amazonen nach seinem Siege dem Apollon zu Delphi. — Die Grösse der Schatzkammer und das Verzeichniss der Schätze, die z. B. im Parthenon aufbewahrt wurden, geben Kunde davon, wie üblich es war, ausser anderen Kostbarkeiten auch Kleider zu opfern. — Uns kommt dieses fremdartig vor, denn unsere Kleider haben durch Schnitt etc. nach kurzer Zeit fast jeglichen Werth verloren. Erinnern wir uns jedoch, dass noch bis in jüngster Zeit schwerseidene reiche Frauenkleider, insbesondere kostbare Brautkleider, den katholischen Kirchen geschenkt und gern angenommen wurden.

Krotoniaten über die Sybariten kam es als Beute in den Tempel der Hera. Dionysos der Aeltere soll es den Karthagern für die enorme Summe von 120 Talenten verkauft haben. Diese Nachrichten über ein einzelnes Gewebe rechtfertigen den Ruf des sybaritischen Luxus.

Die weissen Marmorfiguren der Griechen, bei welchen der Regen die Farbe abgewaschen, veranlassten früher die Annahme, dass die Griechen meistens in weissen Gewändern, die nur durch schönen Faltenwurf sich auszeichneten, einher gegangen seien. Die in Tanagra in den letzten zehn Jahren gefundenen Figürchen, die noch Spuren der Bemalung zeigen, beweisen das Gegentheil, so dass wir keinen so sehr grossen Unterschied zwischen einer modern gekleideten Dame und einer vornehmen Griechin der alten Zeit finden. Der Unterschied bestand wesentlich darin, dass die Griechen die Kleider umlegten, wir hingegen sie anziehen. Auch wurde der Saum mehr hervorgehoben und geschmückt.

Der Hauptwerth wurde auf schönen Faltenwurf gelegt, um die Erscheinung des Körpers in seinem Ebenmass, seiner Bewegung etc. zu heben. In der Einleitung ist eingehend hervorgehoben, dass das reiche, sich gleichmässig wiederholende Flächenmuster der Gewebe den Griechen etc. nicht zu Gebote stand, wie später den Byzantinern etc.

Vor den Perserkriegen hatte der Einfluss der Kleinasiaten und das Aufblühen jonischer Städte grösseren Luxus wachgerufen und reichgemusterte Kleider eingeführt, nach den Perserkriegen fiel aber diese Sitte als weichliche barbarische weg. Von Jac. von Falke ist in dem Werke »Hellas und Rom« S. 60 sehr eingehend geschildert, welche Kunst die Griechen und Griechinnen entwickelten, um die einfachen Kleidungsstücke Chiton und Himation zweckmässig und zugleich schön umzulegen. Leinen und Wolle in ihrer einfachen Färbung erhielten nur für festliche Gelegenheiten den bestickten farbigen Rand. Die Annahme, dass die Tanagra-Figuren in Hinsicht der Farbe der Gewebe massgebend sind, kann ich nicht theilen. Die Verfertiger derselben wählten diejenigen Mittel, die am bequemsten zur Hand waren und die ästhetische Wirkung nicht störten. Bei der Plastik stört jede zu tiefe Farbe, weil die Schatten zu matt erscheinen, und daher wird Rosa wohl lieber gewählt worden sein, als die tiefrothe, oft aufzutragende Purpurfarbe. Ebenso verhält es sich mit den Goldborten, die jeder Maler und Bildhauer gern braucht, um die Falten zu trennen. Die Tanagra-Figuren beweisen also nur im Allgemeinen, dass die Griechen farbig-reiche Gewänder trugen.

Je mehr der Mann durch öffentliche Mitwirkung an Staatsgeschäften dem Hause entfremdet wurde, um so weniger legte er Werth auf die künstlerische Ausstattung der Wohnung. Daher ist es begreiflich, dass die Wohnungen, die Homer schildert, grösseren Schmuck verrathen, als diejenigen einer höheren Cultur, die fast nur in Tempeln, Theatern, Bädern, Gymnasien die Kunst pflegte. Ueberraschend ist, dass Alkibiades zuerst versuchte, seiner Wohnung einen farbigen gemalten Schmuck zu verleihen.

Indem die Frau durch ihre häuslichen Obliegenheiten immer weniger die geistige Gefährtin des Mannes wurde, der draussen auf dem Markt etc. seine Sphäre hatte, erwuchs ihr die Concurrenz, dass die in allen Künsten im besten Sinne des Wortes wohlverfahrenen und zu solchem Berufe erzogenen Hetären den Mann noch mehr dem Hause entfremdeten.

Die Mädchen Athens wurden im 5. oder 10. Jahre der Artemis geweiht und erhielten dann ein safranfarbiges Kleid. Am Hochzeitstage trug die Braut als Auszeichnung vor den Gästen farbige Kleider. Die Leichen wurden in ein purpurrothes Tuch gewickelt und mit Oel- und Lorbeerzweigen bestreut. Als Zeichen der Trauer dienten schmucklose graue und schwarze Kleider, und nur in Argos wurden weisse Gewänder getragen.

Wir müssen annehmen, dass bei den Griechen in ihrer besten Zeit die Durchgeistigung der Formsprache eine geringere Ausbildung des nur coloristisch wirkenden Ornamentes der Weberei veranlasste. Die Steifheit, welche zu reiche Stickereien verursachen, und der zu geringe Faltenwurf der schweren Gobelin-Wirkereien waren störend in den Augen derjenigen, welche die Formsprache der Architektur so meisterhaft beherrschten und nichts Edleres kannten, als die Würde des freien Menschen hervorzuheben. Wir können aber leicht zu weit gehen, indem wir von den Vasengemälden und Statuen zu einseitig schliessen, dass in der Blüthezeit Griechenlands die reichgemusterten Gewebe ausgeschlossen und nur in den üppigen Hafenstädten zu finden gewesen. Wenn die durchgeistigte Plastik in der attischen Tracht alles Störende entfernte und nur die reichen Aurifrisien gestattete, so blieb doch noch für die Ausstattung der Wohnung Gelegenheit genug, reichgemusterte Gewebe als Polsterbezüge, Decken, Vorhänge, Teppiche etc. zu verwenden. Auch ist es wahrscheinlich, dass die Leichen der Vornehmen bei der Verbrennung in reichere Gewebe gehüllt wurden. Von dem Würfel-Ornament der Vasen auf ein spezielles Webe-Ornament der Griechen zu schliessen, oder den Mäander und die Welle massgebend für die Aurifrisien zu halten, ist gewagt und einseitig. — Im Allgemeinen mag der strenge Dorier die einfache Wollen- und Leinenkleidung, hingegen der Jonier die reichere Kleidung bevorzugt haben. Es ist bekannt, dass auf den Inseln Kos und Amorgos und in den Städten Samos und Milet Schafwolle und Leinen in vorzüglichster Weise verwebt wurde. Athen und Korinth waren die Haupthandelsstädte,*) in welchen die Färber die Gewebe bemalten (vielleicht auch bedruckten) und die Säume bestickten. Das Untergewand, der Chiton war von Leinen, der Mantel, das Himation von Wolle. Am beliebtesten war die feine milesische Wolle. Die Chlamys, ein oblonger Schultermantel, reichte nur bis zu den Knien und

*) Der griechische Philosoph Zeno handelte mit Purpur, ähnlich wie Plato, der Oel nach Aegypten verkaufte. Im Gegensatz zu den Griechen hielten die Römer den Kaufmannsstand für minder ehrenvoll. Die lex Claudia verbot den Senatoren Seehandel zu betreiben. Im Mittelalter entwickelte sich die Blüthe Italiens durch den Seehandel der Patrizier, welche aus Kaufleuten nicht selten Herzoge wurden.

wurde meist von Jünglingen getragen. Der rauhzottelige Wintermantel hiess Chläna.

Kleinasien war an der Küste griechisch, im Innern aber semitisch, phrygisch, lydisch, karisch etc. Sein Reichthum in Geweben und Stickereien ist daraus zu ersehen, dass die reichere Goldstickerei von dem phrygischen König Attalus herkommen soll.

Vorderasien hatte den Ruf der Stapelplatz der feinsten Webereien zu sein. Nach Sidon brachte Dedan Teppiche, die Syrer ihre seidendurchwirkten Vorhänge, die Babylonier ihre Buntwebereien, da sie berühmt waren colores diversos picturae intexere. Aus Harran und Kanne kamen kostbare Gewänder und gestickte Tücher. Aristophanes erzählt von genupten Wollenzeugen (Kaunaken), die aus Persien als Kleider eingeführt wurden.

Durch den Einfluss der Perser entfaltete sich ein ausserordentlicher Luxus in den Küstenstädten Kleasiens. Aehnlich wie später die Medizi in Florenz, schlangen sich die mächtigen Kaufherrn zu kleinen Fürsten, Tyrannen, oder Dynasten empor, die den Hof des Grosskönigs in Susa nachahmten, ohne die Fühlung mit dem griechischen Mutterlande zu verlieren. Rhodos, Milet, Ephesos etc. erbauten Prachttempel und selbst die Inseln Kos, Gnidus und Alexandria am Latmos waren so reich, sich Marmorwerke des Praxiteles anzuschaffen. Mausolos beherrschte als König von Karien diese Städte und Inseln. Sein Beispiel und das seiner staatsklugen Gemahlin Artemisia beeinflusste 20 Jahre später Alexander, die kleinen Reiche Kleasiens zu erobern, die persische Macht zu zerstören und die Diodochenreiche zu gründen.

Im Grabe des Mausolos fanden die Kreuzritter von Rhodos, nachdem Corsaren dasselbe geplündert, Fetzen von Goldbrokat und viele kreisrunde Plättchen (pailletes), welche zum Sticken gebraucht werden. *) Da diese Palgetten auch von Schliemann in Mykene gefunden, so sind sie wohl schon in uralter Zeit bei der Goldstickerei verwandt worden.

Opera barbarica oder vestes barbaricae wurden die reich gewebten und gestickten Kleider der Nicht-Römer und Nicht-Griechen genannt, die durch den phönizischen Handel nach Rom kamen. Die reichsten unter diesen waren wohl die persischen, indischen und chinesischen.

Die Pallia phrygica waren weltberühmt. Ein Sticker hiess daher auch phrygio oder barbaricius oder brambaricius. Unser »Verbrämen« hat wohl zu diesem Worte einige Beziehung.

Bei dieser Gelegenheit sind einige lateinische Bezeichnungen zu erwähnen: Die vestes pictae können ebenso bemalte wie bedruckte gewesen sein. Gestickte Kleider werden acu pictae genannt. Später ist opus cyprense gleichbedeutend mit phrygicum. Opus plumarium ist eine mit der pluma, i. e. acu gearbeitete Stickerei, weist aber auch auf den federartigen Plattstich hin. Vestes undulatae sind wohl solche, die

*) G. Kinkels Mosaik der Kunstgeschichte S. 110—119.

farbig schillern. Opus polymitum bezeichnet ein vielfadiges Gewebe. Ein polymitarius ist ein Sticker. Vestis holoserica ist ganzseiden, subserica halbseiden. Die Palmetten der toga palmata haben wir uns weniger als grosse, frei sich entwickelnde Ornamente, sondern als rosettenartige Füllungen in Kreisen und Quadraten zu denken. Die Palmat-Seide ist für kaiserliche Gewänder bestimmt und wird in altdeutschen Sagen noch gerühmt.

Die tiefe Durchgeistigung der griechischen Symbolik hat in römischer und frühchristlicher Zeit noch nachgewirkt. Haben wir auch nur spätrömische Gewebe, so müssen wir bei diesen sowohl wie bei den kleinasiatischen und byzantinischen Geweben die Thiersymbolik der Griechen zu Grunde legen. Mit veränderter religiöser Anschauung wurden oft auf christliche Persönlichkeiten diese altheidnischen Symbole übertragen.

Der Hirsch und die Hirschkuh sind Schützlinge des Apollo und der Artemis und wurden vielfach als Weihgeschenke diesen Gottheiten lebend dargebracht und gehegt. Agamemnon wird mit dem Verluste der Tochter gestraft, weil er einen der Artemis geweihten Hirsch im heiligen Haine erlegt hatte. Mit Hirschen war der Wagen der Artemis bespannt, der bei deren Jahresfesten herumzog.

Der Pfau ist der Hera gewidmet. Sie soll nach der Sage die hundert Augen des Argos (des Wächters der Io) diesem Vogel in den Schweif gesetzt haben. Joh. Lydus nennt den Pfau der Hera gewidmet, weil man in den goldschimmernden Augen des Schweifes eine Hindeutung auf den gestirnten Himmel sah. Hadrian stiftete ins Heraion in Argos einen Pfau aus Gold und bunten Edelsteinen.

In Rom war hingegen der Juno die Gans geheiligt, weil sie als Retterin des Capitols als wachsam bekannt ist und prophetische Gaben haben soll. Manche schwuren sogar bei der Gans.

Die Taube ist zwar der Vogel der Aphrodite, jedoch auch den Moiren und Erinnyen geheiligt. Aphrodite entsteht nach syrischer Legende aus einem Fischei, das eine Taube ausbrütet. — Im Euphratlande ist die Taube der Vogel der Semiramis, da diese durch Tauben als Kind ernährt und bei ihrem Tode in eine Taube verwandelt wurde. — In Eryx in Sicilien bestimmten die Tauben den Eintritt des Hauptfestes der Aphrodite durch ihre Züge nach Lybien.

Vorhandene altgriechische Gewebe und Stickereien.

Bis zur Auffindung antik-griechischer Gewebe in den Gräbern Süd-russlands, welche an der Strasse nach Temsjuk, nicht weit vom Südostende des Busens von Taman liegen, musste man annehmen, dass nur literarische Notizen über die griechischen Gewebe uns Aufklärung geben. Die Gräber wurden 1879 entdeckt und erfolgte 1881 nachstehende Beschreibung in dem »Compte-rendu de la Commission archéologique à St. Pétersbourg,« die von grösstem Interesse für alle Forscher ist. Die Gewebe reichen

vom 5. Jahrhundert vor Chr. Geb. bis in die römische Kaiserzeit. »Das eine gehört einer Frau aus dem 4. Jahrhundert vor Christus an. Der grösste Theil des Gewebes besteht aus violett gefärbter Wolle, deren Textur dem einfachen Leinengewebe entspricht; hieran ist jedoch ein grüner Wollstoff genäht, der die Textur des heutigen Ripses deutlich erkennen lässt. Verziert ist das Gewand durch Stickerei im Plattstich, wobei weisse, gelbliche, röthliche, grüne und schwarze Fäden verwendet sind. Auf einem Stücke sieht man eine mit grünlichem Chiton bekleidete Amazone zu Pferde, welche mit der Rechten ihre Lanze schwingt. Mit zartem Frauengefühl ist die Stickerei eines anderen Theils desselben Gewandes behandelt. Lange gelbe Ranken tragen kelchförmige Blumen und grünliche Früchte, zwischen denen sich stilisirte Stauden zeigen. Aus einem anderen Grabe auf dem Mithridatesberge bei Kertsch stammt der Todtenkranz einer Frau. Den Kern dieses Kranzes bildet ein Streifen Baumrinde; diese ist ganz mit einem dunkelgrünen Wollstoff überzogen und darauf sind Blätter aus dünnem Golde und goldene Abdrücke einer Münze des bosporischen Königs Eumelos geklebt. Das Ganze ist mit einem ausserordentlich feinen, schwarzen Wollkrepp überzogen, durch welchen die Goldblättchen mit gedämpftem Glanz hindurchschimmern. Dem Grabe eines Kriegers, welcher im 4. Jahrhundert v. Chr. gleichfalls in einem Grabhügel am Kubangebiet bestattet wurde, ist eine grosse über den Sarkophag gebreitete Decke entnommen, welche eine Länge und Breite von wenigstens $3\frac{1}{2}$ Meter gehabt zu haben scheint. Diese Decke ist aus Schafwolle locker gewebt; sie besteht aus 10 Streifen von 3 Meter Breite, welche der Länge nach aufeinander genäht worden waren. Nachdem dies geschehen war, wurde die Decke aufgespannt und bemalt. Den Grund bildete die gelbe Farbe des Gewebes, darauf wurde von dem Künstler die schwarze Farbe mit Aussparung der Figuren aufgetragen. Bei der Ausschmückung der Decke richtete er sich nach den Streifen des Gewebes, indem er abwechselnd einen Streifen mit Szenen der Sagen, dann einen mit Ornamenten füllte. Die ersteren verzierte er mit besonderen Borten, wobei er Lorbeer- oder Oelblätter oder Epheuguirlanden verwendete. Im Ganzen lassen sich sechs verschiedene Muster dieser Borten unterscheiden. Dass die Decke ein rein griechisches Produkt ist, beweisen die zahlreichen griechischen Inschriften des Gewebes. Der Name Jokaste zeigt, dass einer der Streifen Szenen aus der Oedipus-Sage enthielt; die Namen Phaidra und Eulimene neben zwei in heftiger Bewegung begriffenen Frauen und der Name Aktaia machen es wahrscheinlich, dass auf diesem Streifen der Ringkampf des Peleus mit der Thetis dargestellt war; der Name Jolkos weist auf die Herakles-Sage hin, zugleich aber dient diese Namensform (statt Jolaos) sowie die Beischrift Athenaie bei der mit der Aegis bewaffneten Göttin zum Beweis, dass der Maler aus Attika war, wodurch die nahe Beziehung zwischen Attika und Südrussland (auch des Redners Demosthenes Mutter stammte aus der Krim, wohin sein Grossvater ausgewandert war) vor Augen tritt.

Die ältesten Produkte der griechischen Webekunst enthielt einer der Kurgane aus der Zahl der sog. »sieben Brüder« nicht weit vom Ufer des Kuban. Es ist ein kleines Stück eines fast durchsichtigen Wollenstoffs, welches in einem Grabe des fünften vorchristlichen Jahrhunderts gefunden wurde; auch hier ist nicht der Wollfaden, sondern das fertige Gewebe gefärbt worden; es zeigt Zickzacklinien mit Punkten, grosse Kreuze, den Mäander und ähnliche Verzierungen. Aus demselben Grabe stammt das älteste uns erhaltene Stück weisser Leinwand von griechischer Arbeit. Es scheint als Docht zu einer Lampe zu dienen und sieht wie neu aus. In demselben Grabe, dem die oben beschriebene grosse Sarkophagdecke entstammte, fand sich eines der kostbarsten, mit grösster Kunst ausgeführten Stücke der griechischen Weberei. Es ist dies ein Wollenstoff von unübertrefflicher Feinheit. Das Gewebe zeigt auf der einen Seite die Textur des Ripses, auf der anderen die des Atlas und beweist somit, dass die griechische Webekunst es im 4. Jahrhundert vor Christus schon zu grosser Vollkommenheit gebracht hatte. Ferner zeigen die auf solchem Grunde nach Art der Gobelins hergestellten Ornamente auf beiden Seiten genau dasselbe Bild. Der Grund ist von zarter, kirschbrauner Farbe; von demselben heben sich, mit gelber Farbe hineingewirkt, 5 Reihen von Enten ab, welche die Flügel heben und die Köpfe abwechselnd nach rechts und links wenden. An den Flügeln und am Leib, besonders aber an Brust und Kopf treten Federn von einem schönen, dunklen Grün, welches sich in grosser Frische erhalten hat, zu Tage. Durch eine ornamentirte Linie sind Reihen von Hirschköpfen, von den Enten geschieden, eingewebt. Der ganze prächtige Stoff war zu einer Zipfelmütze verarbeitet, die unten mit einem Pelzstreifen besetzt war und ihrem Träger mit ins Grab gelegt worden ist. Aus einem Frauengrab des dritten vorchristlichen Jahrhunderts stammen Bruchstücke eines schwärzlichen Webestoffes, in welchen eine goldene Guirlande von Epheublättern eingestickt ist. Die Goldfäden sind fein gedreht und waren ohne Zweifel mit einem jetzt verschwundenen Faden aus Wolle, Seide oder Flachs zusammengesponnen. Das Wollenzeug ist ausser dieser Goldstickerei auch noch durch Aufnähen geradliniger Goldtressen verziert. Dem Grabe eines vornehmen Hellenen, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts vor Chr. Geb. auf der Landspitze Ak-Burun bei Kertsch beerdigt wurde, ist ein Stück weisslichen Wollenzeuges entnommen, dessen frühere Bestimmung ungewiss ist, das aber, was besondere Beachtung verdient, nach Art unseres Sammets aufgeraut ist. An einer anderen, in einem Männergrabe gefundenen Zipfelmütze aus braunem Wollenzeug sind die Wollenfäden von grösster Feinheit und das Gewebe selbst nach Art des heutigen geschnittenen Sammets behandelt. Bei einem anderen Wollenzeug geht durch das Hineinweben zart nüancirter Schuss-Fäden die Farbe der benachbarten Streifen unmerklich von braun zu dunkelgrün über. Auch hier sind Ranken, Blätter und Blumenkelche so eingewirkt, dass das Bild der Vorderseite dem der Rückseite vollkommen entspricht. Endlich sind noch die Reste eines

gelblichen Seidenzeuges zu erwähnen, in welche die Asche des Todten eines in der Nähe von Kertsch geöffneten Grabes eingehüllt war. Das Gewebe ist einfarbig und dabei rautenförmig façonnirt und deshalb höchst merkwürdig, weil es wohl das einzige griechische Gewebe der angegebenen Art aus vorchristlicher Zeit ist. Die meisten dieser Kunstprodukte sind Unica, wie sie nur im Boden Südrußlands aus so alter Zeit durch eine besondere Gunst der Umstände erhalten wurden, während von allen auf uns gekommenen sonstigen europäischen Webereien mit bildlichen Darstellungen die ältesten Ueberreste nur bis in die römische Kaiserzeit zurückreichen.«

Römische Gewebe.

Aus der grauen Vorzeit der Römer ist zwar viel in Gold, Stein und Thon erhalten, aber die spärlichen Reste der Gewebe datiren frühestens vom Beginn unserer Zeitrechnung. Wolle und Leinen wurden wie bei allen Völkern Europas etc., in der Hausindustrie verarbeitet. Schon zur Zeit Numa's werden die Walker und Färber, nicht aber die Weber, als Zunft genannt. Die Weberei war also vorwiegend die Arbeit der Frauen. Wollene Gewänder blieben in Rom stets im Vordergrund. Sie waren einfach gefärbt und höchstens mit Purpur und Gold durchwebt und bestickt. Das Collegium Textorum panni und das Geschäft der Fullonia war stets bedeutend.

Bei den Römern wird das griechische Himation die Toga der Männer, und die Palla der Frauen, die Tunika, entspricht dem Chiton. Es ist das angelegte und nicht das angezogene Gewand. Die Toga wurde imponirender durch die Masse des Stoffes und der Falten wie bei den Griechen getragen und galt dafür als Staatskleid, wie bei uns der Frack.

Zu Hause trug man die Pänula (ein Mantel mit einem Knopfloch), die Lacerna, die mit einer Spange an der Schulter befestigt war und etwas kleiner als die griechische Chlamys ist; ferner war üblich der Sagum als kurzer Kriegsmantel. Bei Kälte trug man mehrere derartige Kleider.

Die Tunika wurde mit Abzeichen der Würde, z. B. mit zwei senkrechten rothen Streifen für den Stand der Senatoren geschmückt und mit zwei schmalen für die Ritter. Ein leichteres Staatskleid als die Toga war die Synthesis. Die römische Matrone trug die Tunika und den Mantel in wenig veränderter Form. Die untere glich dem längeren Hemde, die äussere senkte sich lang und faltig auf die Füße herab, war am Gürtel heraufgezogen, und hing dort in Falten herab. Die Stola war rechts offen und wurde an der Schulter mit einer Agraffe geheftet. Sie hat halbe und ganze Aermel, den Fusssaum zieren angesetzte farbige Streifen und Stickereien, ebenso wie ein schmalerer und oft goldener Saum oben das Gewand ziert. Ueber der Tunika trug die Römerin, wenn sie ausging, die Palla als Mantel; sie konnte dieselbe als schleierartige Kopfbedeckung benutzen, oder sie stolaartig herabhängen lassen.

Alle diese Gewebe waren vor der Kaiserzeit aus Wolle, die Milet und Apulien am besten lieferte. Nach und nach wurden sie roth, blau etc. gefärbt.

Für die Modeabwechselungen haben den Römern die nordischen Völker Gewänder geliefert. Von den Galliern werden *carrierte* Gewänder (*scutulis divisae*) genannt. Die unter Augustus etc. beliebten langhaarigen, flanellähnlichen Wollenzeuge, *Gausapae*, die als Bettdecken dienen, sind wohl spanischen Ursprungs.

Da nach griechisch-römischer und orientalischer Sitte das Schreiben, Lesen und Essen in liegender Stellung üblich war, so waren Polster doppelt geschätzt, und zum Luxus gehörten wohl möglichst früh schon seidene, die mit Federn gefüllt waren. Billigere, einfachere Polster der armen Leute sind die *Centones*, welche aus den Resten vielfarbiger Wollstoffe mosaikartig zusammengesetzt wurden.

Wir finden im 2. Jahrhundert vor Christus vielfache Verbote gegen eingeführte bunte Kleider, die von Korinth und später von Delos bezogen wurden. Zur Zeit des mithridatischen Krieges kamen die kostbaren Stoffe direkt von Syrien und seit der Eroberung Aegyptens von Alexandrien. Die florartigen Gewebe von Kos, Amorgos, die bunten Leinenstoffe Aegyptens und die weissglänzenden von Spanien, die Seidenzeuge Chinas und Indiens und die reichen Stickereien Kleinasiens haben wir zur Zeit des Augustus als Bereicherungen des Costüms uns in der Phantasie vorzuführen. Hierzu kommen die mit Gold und leuchtenden Farben bedruckten billigen Gewebe von Leinwand und Baumwolle. Man unterschied purpurne, scharlachene, amethystfarbige, violette, lauchgrüne, gelbliche, eisen-, meer-, malven-, krokus- und hyazinth-farbige Kleider.

Wie nah die Römer dem heutigen Modelleben der grossen Städte standen, ersehen wir aus folgenden Versen des Plautus *Aulular.* III. 5:

Da sieht man Walker, Sticker, Wollarbeiter stehn,
Putzhändler, Bortenmacher, Hemdenhandelsleut'
Und Schleierweber, Färber in violett und gelb,
Dann Aermelmacher . . . Schneider . . . Alle fordern Geld.

Auch fehlten nicht die Parteifarben bei den Circusspielen und die Kleidervorschriften für die Stände, obschon sie nie streng beobachtet wurden. So durften die Dirnen nie die *Stola* und *Palla* und die Kopfbinde der Matronen tragen und mussten sich in dunkle Gewänder hüllen.

Der jedem Laster fröhnende Priester und Kaiser Heliogabalus erschien bei seiner Thronbesteigung, 217 v. Chr., in Rom als Sonnenpriester in langen, flatternden, seidenen, golddurchwirkten Gewändern. Die vornehmsten Römer mussten ihn an Festtagen in phönizischer Tracht bedienen.

Caligula wurde der Seidene, *sericatus*, genannt.

Man sah Seide als Verweichlichung an und Tacitus ermahnt: *ne vestis serica viros foedaret.*

Aus dem fernsten Osten wurden bis zur Zeit des sparsamen Aurelians die serischen Stoffe für überschwengliche Summen bezogen. Das Pfund Seide kostete noch unter Aurelian 1 Pfund Gold, und es ist daher erklärlich, wie sehr die Händler bedacht sein mussten, sowohl die rohe Seide (Metaxa) zu erhalten und zu spinnen, als auch die bezogene gesponnene Seide (Mema sericum) durch Theilung der Fäden lukrativer zu verwerthen, indem sie sie mischten.

Die Annahme, dass nach Plinius, welcher auf Aristoteles sich beruft, die Frauen auf der Insel Kos chinesische Gewebe aufgetrennt hätten, um die Seidenfaden zu neuen, feineren durchsichtigen Geweben zu verarbeiten, erscheint sehr unwahrscheinlich. Solche Erzählungen, die auf wenige Fälle zurückzuführen sind, wachsen durch die Fama. Solche ausgezogene Faden wurden wohl für die Stickerei verwandt.

Feine Leinwandfäden ermöglichten die Durchsichtigkeit der Frauengewänder fast in gleicher Weise wie die Seide.

Die florartigen Gespinnste waren verboten, wurden aber von den Frauen fast allgemein getragen. Diese von den Römern vitreas togas und nebulam linneam genannten Stoffe liessen den Körper fast nackt erscheinen. Sie wurden zudem mit Silberfäden durchwirkt und leicht gefärbt. Ausser Kos und Amorgos lieferte auch das etruskische Dorf Tuscus solche Gespinnste.

Man unterschied den alexandrinischen vom antiochisch-tyrischen Byssus. Ersterer wurde als feinsten Flachs auf dem Nildelta gezogen und dem Gold gleich geachtet. Das Nildelta hiess das Flachsland. Minder fein, aber immer noch als sehr kostbar, wurde der Byssus aus Antiochia geschätzt. Man sagte, dass derjenige, welcher die nebula linnea Antiochiens trage, Schätze auf seinem Leibe mit sich führe.

Diese Flor-Gewebe wurden, ähnlich wie wir Seidenpapier verwenden, zum Schutze seltener Pergament-Malereien in Bücher gelegt. Wir finden noch viele Reste dieser fast dem Spinnweb ähnlichen Byssusstoffe in alten Klöstern. Ein Codex in Autun aus dem 7.—8. Jahrhundert zeigt sogar einen fein gemusterten Byssus.

Wir haben vom Leinenbyssus den Seidenbyssus zu unterscheiden, der zuerst auf der Insel Kos gewebt und durch seinen Glanz berühmt und berüchtigt wurde.

Man unterschied opus acu (Stickerei) von opus pectine. Der Kamm (pecten) wurde bei der bas-lisse zum Weber hingezogen oder geschlagen, während bei der haute-lisse der Handrechen, oder Kamm, oder Harke (κέρκiris bei Homer) von unten nach oben bewegt wurde, da das Gewebe mit der Wirkerei nach oben hin wuchs.

Unter den Purpurstoffen unterschied man viele Sorten. Der berühmteste war der tyrische und der Janthin-Purpur. Nach dem Gesetze sollte er nur dem Herrscherhause und den Beamten zukommen. So gestattete Augustus Rittern nur »eine« und den Senatoren die mehr oder weniger breite Purpurverbrämung. Man unterschied noch den Purpur Blathin byzantea, Oloveron und Diapistin.

Die Tracht der altitalischen Völker war fast mehr der der Kleinasien verwandt, als der der Griechen und somit auch später vielfach der Mode unterworfen. Der Reichthum und die Kleidernarrheit wurden so gross, dass Plautus diejenigen lächerlich macht, die den Werth von Grundstücken auf dem Körper tragen und alle Jahre den Kleidern neue Namen erfinden.

Besonders beliebt waren die ganz aus Goldfäden gewebte Stoffe, welche als attalische dem pergamenischen Könige Attalos zugeschrieben werden.

Die Pänula war ein glockenartiges, oben ausgeschnittenes Schutz-Gewand, welches später im kirchlichen Cultus als Casel diente. Auch der Cucullus, oder cucullio, die Kaputze wurde am Pluviale beibehalten. Die Toga und Tunica war ähnlich wie die griechische Chlamys, länger oder kürzer, und oft im Schnitt einem Radmantel ähnlich. Die purpurfarbenen Mäntelchen hatten einen Werth bis zu 500 Thlr. Cicero erwähnt von Lucullus als charakteristisch, dass er einen grossen Reichthum an solchen Kleidern besessen habe. Die Römerinnen trugen zur Kaiserzeit gern bunte Kleider, da die Mode schon allmächtig war und Abwechslung gebot. Die vornehmen Griechinnen trugen einfache Gewänder mit reichen Einfassungen und unterschieden sich absichtlich von den buntgekleideten Hetären.

Ausser dem Orientalismus wurden die Nationaltrachten der Nachbarvölker, z. B. der gallischen, bei den Römern beliebt, und muss somit, wenn selbst der ernste Tacitus erzählt, er habe sich in 5 verschiedenen Trachten abbilden lassen, ein phantastisches Durcheinander eine zeitlang im römischen Costüm geherrscht haben. Die römischen Priester hatten wenige Abzeichen, da die denselben zukommende Toga praetexta auch im gewöhnlichen Leben üblich war. Auch waren die Culte der Nachbarvölker alle geduldet, und somit keiner derselben herrschend, bis das Christenthum sich entwickelt hatte und als Staatsreligion dem früheren Pantheismus ein Ende machte. Durch die Verlegung der Kaiser-Residenz von Rom nach Byzanz ward der Orientalismus auch officiell angebahnt. War man auch bis dahin bestrebt, die nationale römische, der griechischen ähnliche Tracht im Schnitt und Faltenwurf beizubehalten, und nur die feineren Umwurfkleider in reicher Musterung zu tragen, so gaben nunmehr letztere den Charakter der byzantinischen Tracht an. Die indisch-persischen Tücher, die gazeartigen golddurchwirkten Schleier waren schon längst im Gebrauch.

Neben den Geweben und Stickereien sind auch die Zeugdrucke zu beachten:

Diodorus Siculus erzählt von buntbemalten Zeugen der alten Gallier und auch Virgil berichtet, dass dieselben mit Gold bekleidet und gestreifte Zeuge getragen. Professor Dr. Jul. Lessing publicirte 1880 in den Jahrbüchern der kgl. preussischen Kunstsammlungen einen mit Gold, Roth und Schwarz bedruckten Baumwollen-Stoff, welcher den Raub des Ganymed darstellt. Seine Annahme, dass der Stoff sasanidisch und in das Jahr 632 zu setzen sei, kann richtig sein, da die Sasaniden

viele römische Symbole etc. benutzten. Da aber schon Virgil in seiner Aeneis V. 250 ff. von einem Gewande berichtet, welches ausser doppelten purpurnen Mäanderstreifen den Raub des Ganymed darstellt, und ferner auch Valerius Flaccus (Argonaut. II. 414 ff.) 80 n. Chr. ein Prachtgewand erwähnt, welches ebenfalls den Raub des Ganymed darstellt, so ist es nicht unmöglich, dass diese reichen Stickereien die typische Form für den Holzdruck lieferten. Nach Lessing bemächtigte sich die christliche Mythe solcher populären Darstellungen, so dass aus dem Adler, der den die Schaafe hebenden Ganymed hinaufträgt, die Taube als hl. Geist wurde, welche Christus zur Erde bringt. Lessing nimmt an, dass sogar bis ins 11. und 12. Jahrhundert die Reproduktion dieses Motives zur Verzierung der Reliquienhüllen beliebt gewesen. Dr. Bock behauptet hingegen, dass ihm als Spezialisten auf diesem Gebiete, kein Beispiel bekannt sei.

Viel zu wenig ist beachtet, dass der Luxus, Kleider mit mythologischen oder frommen Darstellungen zu tragen, in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung ausserordentlich gross gewesen sein muss, so dass wir wahrscheinlich einen Kleiderrest der spät-römischen Zeit in dem Ganymed-Muster vor uns haben.

Asterius, der Bischof von Amasia, eiferte im 4. Jahrhundert gegen den Kleiderluxus und beklagt, dass Christen wie eine »bemalte« Wand mit Thieren und Blumen bedeckt, herumlaufen. Viele, sagte er, kleiden sich, ernstere Gedanken vorgebend, in Gewänder, auf denen die Thaten und Wunder Christi abgebildet sind. Bemüht euch, ruft er den Leuten zu, die in Purpur und feiner Leinwand einhergehen, mehr durch euer Leben als durch eure Kleider, die Lehren der hl. Schrift zu illustriren.

Später blieb die Darstellung figuraler christlicher Symbole nur für die Gewänder der Geistlichkeit reservirt, während ursprünglich also auch die Laien solche reichverzierte Kleider trugen.

Die zweihundertjährige Friedensepoche nach Augustus hatte in den grossen Städten und Villen einen ausserordentlichen Luxus begünstigt. Wir haben gesehen, dass die asiatische Tracht massgebend wurde und müssen daher schlussfolgern, dass aus dem fernen Osten die Seide sowohl in Geweben, wie in Garnen zum Verweben und Besticken in immer grösseren Quantitäten eingeführt wurde. In dieser Epoche begrüissen wir zum ersten Male die durch den Kunstwebstuhl hergestellten Muster. Bisher wurden die Ornamente nur aufgestickt, gedruckt oder eingewirkt. Es ist möglich, dass schon bei den Aegyptern die Weberei gemusterter Borten durch regelmässiges, mechanisches Aufziehen der entsprechenden Fäden geschah; wir haben aber kein Beispiel, dass vor dem 3. Jahrhundert grössere Gewebe in gleicher Weise gemustert wurden. Die Stickerei konnte es billiger besorgen, weil gar zu viel Seide für die grossen Flächen benöthigt wurde. Es ist also begreiflich, dass erst dann, als die Seide massenhaft vorhanden war, dieses kostbarere Material auch die feinere Musterung schon im Gewebe und nicht erst durch die Stickerei erhalten sollte.

Im Gegensatze zur Freiheit der Gobelin-Technik, welche stets wechselnde Formen gestattet, musste bei Geweben die zahlreiche Wiederholung mit in Betracht kommen. Man wählte daher die bedeutungsvollsten Figuren und rahmte sie durch Kreise ein, die durch Blattwerk etc. bereichert sind und gleichsam das zu starke Hervortreten der Figuren mildern.

Die Statue Sapor II. aus dem 4. Jahrhundert zeigt ein Gewandmuster mit Vögeln, die pfauenartige Schweife haben. Vorn gleichen sie Greifen mit Entenfüssen. Die Vögel sind umgeben mit Blattkränzen, welche an die klassische Stilisirung erinnern. Wir dürfen also annehmen, dass die spätrömische Weberei schon beim Beginn des sasanidischen Reiches diese bis ins 12. Jahrhundert stereotypen Ornamente, die auch in fränkischen Gräbern des 5.—7. Jahrhunderts gefunden werden, kannte.

Aus der spätrömischen Zeit sind uns mehrere der kostbarsten und der reichverziertesten Gewebe erhalten, z. B. das schöne Muster mit der Quadriga in Aachen und das auf Tafel III abgebildete Muster mit den beiden Dioskuren in der Servatiuskirche zu Maestricht. Bemerkenswerth ist, dass auch nach der offiziellen Einführung des Christenthums durch Constantin, das Heidenthum in der bildenden Kunst keineswegs ganz zurückgedrängt war. Julian z. B. begünstigte (361) das Heidenthum. Auch bestand der Gegensatz vorerst nicht im äusseren Gepräge.

Die ersten Christen machten im Allgemeinen die Kleidermode der Römer mit, jedoch vereinfachten sie dieselbe in Folge der oft heftigen Ermahnungen der Bischöfe. Clemens von Alexandrien und Tertullian eifern besonders gegen die Kleiderpracht. Letzterer ruft den Weibern zu, dass, wenn sie für den Verkauf ihrer Leiber nicht einmal 1000 attische Drachmen erzielten, sie unnützer und wohlfeiler als ihre mit 1000 Talenten bezahlten Kleider seien.

Es beginnt nun die Epoche der nicht durch Stickerei oder Haute-lisse-Wirkerei, sondern durch den theilweisen Aufzug der Kette gemusterten Weberei. Die Technik tritt uns von vornherein so meisterhaft vollendet entgegen, dass wir nicht zu irren glauben, wenn wir die Einführung des Bas-lisse-Webestuhles mit dem Schnürzug in die ersten Jahrhunderte nach Christus setzen und die minder verheerten Länder Asiens, aus denen die Römer ihre Reichthümer holten, als die Geburtsstätten der für das Abendland so folgewichtigen Weberei ansehen.

Nur hier waren seit urältester Zeit die Grundbedingungen zur Entwicklung so überaus günstig. In Indien, Aegypten, Syrien, Persien, Kleinasien etc. blühten die Manufacturen der Gewebe und Stickereien. Die Geschicklichkeit im Volke hatte sich in Familien traditionell vererbt, und ein grosser Theil des Reichthums wurde durch die Verwendung der Sklaven für die Weberei erworben. Welch ein Aufsehen muss nun plötzlich die Erfindung gemacht haben, die so mühsam gestickten Figuren und Ornamente durch mechanische Vorrichtungen beliebig oft wiederholen zu können!

Der Charakter der ältesten Muster beweist deutlich, dass noch das Stadium der Nachahmung der gestickten Bilder nicht überschritten ist. Das Greifenmuster aus St. Gereon zeigt sogar deutlich den eigenthümlich

mussivischen Charakter der Gobelin-Teppiche. Man sah auch bald vom ästhetischen Standpunkte ein, dass solche Jagdbilder und Opferdarstellungen trotz ihrer strengen Umrahmung mit Kreisen ornamental durch zu häufige Wiederholung schlecht wirken. In der Folge machten daher die menschlichen Figuren fast ganz den rhythmisch freier zu behandelnden Thieren und Pflanzen Platz. Immerhin verdienen diese frühesten Muster mit ihrer grossartig freien Auffassung als ein Nachklang der klassischen Zeit unsere höchste Beachtung.

Als Byzanz die Erbschaft Roms antrat und die östlichere Lage der neuen Metropole dem uralten asiatischen Luxus fast selbstverständlich huldigte, da müssen diese neuen Wunderwerke der Weberei von vornherein eine grosse Rolle gespielt haben. Griechenland und Italien hatten in der Plastik und Malerei ihre Ideale erreicht, die Nachblüthe der Kunst kam daher dem Kunsthandwerke zu gut. Die jugendfrischen Völker, die nunmehr den Schauplatz betraten, hatten kein Verständniss für die Ideen- und Bilderwelt der klassischen Zeit. Sie nahmen nur das aus der Ornamentik, was ihrer Auffassung entsprach.

Die Weberei und Stickerei der alten Germanen.

Wenn wir erforschen und beobachten, wie bei den verschiedenen Cultur-Völkern die textile Kunst sich entwickelte, und wie mit den politischen Wandlungen dieselbe blüht und verwelkt, so ist es begreiflich, dass wir die Anfänge dieser Cultur ganz besonders bei dem Volke erforschen, dem wir angehören und dessen Wohlfahrt uns Herzenssache ist. Haben wir auch keine glänzenden Ueberreste aufzuweisen, so ist doch das Dunkel der Vergangenheit nunmehr so gelichtet, dass wir der bisher so sehr verbreiteten Annahme, vor 1900 Jahren wilde Barbaren gewesen zu sein, scharf entgentreten können. Lange Zeit hindurch haben Philologen und Historiker, welche als Städter geringen Sinn für Ackerbau und den mit ihm zusammenhängenden Gewerben hatten, unbeachtet gelassen, wie organisch die Culturentwicklung sich entfaltet und welche Schlüsse aus vereinzelt und oft sich widersprechenden Nachrichten zu ziehen sind.

Jetzt sind viele tüchtige Forscher bemüht, die Lücken durch das Studium der Gräberfunde etc. zu ergänzen und die literarischen Quellen zu prüfen. Ausser den ungünstigen Berichten der römischen Eroberer, welche ein Interesse daran hatten, das angeblich Barbarische zu übertreiben, um zu beweisen, dass sie die höhere Cultur als Wohlthat brächten, haben auch unsere Historien-Maler mit Vorliebe das absonderlich Wilde und Primitive im Kostüm erfunden, um die halbnackten Vorfahren uns interessant zu machen.

Cäsar ahnte in den Germanen die zukünftigen Weltbeherrscher. Er scheute sich nicht, wiederholt das Völkerrecht gröblich zu verletzen

und suchte dieses zu beschönigen, indem er die Germanen als Halbwilde schilderte.

Wenn Tacitus Vieles an den Deutschen lobt, so betrifft das doch tendentiös nur das Moralische der einfachen socialen Einrichtungen im Gegensatze zu dem übertriebenen Luxus der schwelgerischen Römer. Er betont daher nur Gegensätze. Aus vielen Berichten merkt man, dass er die Erzählungen der Gefangenen und Händler notirte, die Vieles gewiss so ausgeschmückt haben, wie es seinen Zwecken diene. Wie sehr die philosophirende Reflexion bei ihm vorwaltet, erkennen wir aus dem Berichte über die Fennen, »die nur Thierfelle tragen und ohne Wohnsitze und Pferde nur von der Jagd leben. Flechtwerk von Zweigen schützt sie vor dem Regen. Dennoch erreichen sie das Höchste, nämlich unbekümmert um Götter und Menschen selbst keinen Wunsch zu hegen.« Die Wirklichkeit hat gewiss selten diesem Berichte entsprochen.

Von den Germanen sagt er, dass ein Mantel sie bedecke, der durch eine Spange, oder bei den Armen durch einen Dorn zusammengehalten sei. Die Reicheren tragen enganliegende Röcke und Thierfelle, sonst aber gehen sie nackt *). Die näher dem Rheine Wohnenden haben reichere Kleider, die entfernten suchen den Schmuck in vielfarbigem Pelzwerk. Die Frauen sollen in der Tracht den Männern gleichen und nur durch häufigere leinene Gewandung sich bemerkbar machen, die sie bunt mit Purpur an den kurzen Aermeln und oben am Halse verbrämen. Der Hals, die Schulter und ein Theil der Brust bleiben sichtbar.

Erläutern und prüfen wir diese Angaben. In der Theilung der Arbeit hatte der Freie das Gemeinwohl, die Frauen und Hörigen Feld und Vieh und Kleidung zu besorgen. Die Hörigen waren theilweise Handwerker, die in besonderen Gehöften wohnten und durch Abgaben den Schutz und bald auch die Freiheit erwarben. Tacitus sagt: »Jeder Sklave waltet in eigener Wohnung; der Herr legt ihm nur, wie einem Lehnsmanne, eine bestimmte Leistung an Getreide, Vieh und Gewändern auf.«

Die Hörigen mussten wahrscheinlich das denselben als Gespinnst gelieferte Garn weben und färben, so dass die Stickerei den höherstehenden Frauen überlassen blieb, wenn nicht ganz besonderes Talent bei den Frauen und Mädchen der Hörigen mitbenutzt wurde.

Wir haben in jüngster Zeit die traditionell noch heute gepflegten uralten Leinen-Stickereien der an der unteren Donau wohnenden Slaven publicirt. **) Diese Ornamente sind wahrscheinlich über ganz Europa mit geringen Abweichungen verbreitet gewesen und somit können wir uns eine Vorstellung machen, wie die Säume der Germanen-Kleider bestickt waren.

Der Grieche Priscus berichtet über seinen Aufenthalt bei Attila im Jahre 446 in folgender Weise: »Kerka, die Gemahlin Attila's, wohnte

*) d. h. einige Körpertheile, wie Arme und Beine, blieben unbedeckt.

**) Südslavische Ornamente und Ornamente der Hausindustrie Ungarns. Letzteres Werk wurde im Auftrage der königlich ungarischen Regierung herausgegeben. Beide Werke sind im Selbstverlag des Verfassers erschienen.

innerhalb einer Umfriedigung, in welcher viele Gebäude standen, die theils aus geschnitztem und zierlich gefügtem Tafelwerk, theils aus geglätteten Balken bestanden, die aufrecht in Entfernungen auseinander gestellt und mit geschweiftem, zusammenschwingendem Holzwerk gekrönt waren. Diese Bogen fingen am Boden an und reichten bis zu mässiger Höhe. Ich erhielt Einlass und fand sie auf weichem Lager liegend. Der Boden aber war mit wollenen Tèppichen bedeckt, so dass man auf diesen ging. Um sie standen eine Menge Dienerinnen im Kreise und Dienerinnen sassen auf dem Boden ihr gegenüber und stickten bunte Farben in feine Leinwand, welche zum Schmuck den Barbarenkleidern dient.«

Diese Schilderung bestätigt die Mittheilung des Tacitus, dass die farbige Leinenstickerei allgemein bei den Germanen gepflegt war und zur alten Nationaltracht, im Gegensatze zur griechischen und römischen, gehörte. Fragen wir nach der Art des Ornamentes, so dürfen wir aus den finnländischen und slavischen Leinenstickereien schliessen, dass wohl damals die reichste Linien-Ornamentik vorwaltete, die durch Thier-Ornamente belebt wurde, dass hingegen Blätter und Blumen der späteren Entwicklung angehören.

Die Technik des derben Hausleins, dessen Fäden leicht zu zählen sind, veranlasste, dass die Stickerei in rechtwinkelligen und diagonalen schrägen Linien sich bewegte. Die Zickzacklinien, Quadrate, die getheilt wurden, die sogenannte Gammata- oder à la Greque-Motive waren damals schon bekannt, so dass die Annahme falsch ist, dass die Römer dieselben uns gebracht haben. Blau und Roth sind als die waschächten frühesten Färbungen zu bezeichnen.

In den Heldenliedern der Edda sagt Hamdir zu Gudrun (Chriemhilde):

Lässiger warst du wohl, Hogni (Hagen) zu loben,
Als er Sigurd vom Schlaf erweckte.
Deine Bettdecken mit blauweissem Stickwerk waren
Roth von des Gatten Blut.

Die wenigen Leinenstickereien, die uns aus dem frühen Mittelalter erhalten sind, z. B. der Ueberzug eines Reliquienkästchens in St. Ursula in Köln, bestätigen unsere Annahme, dass die geometrischen Motive in frühester Zeit von uns gepflegt wurden und später durch die reichere und blühendere Ornamentik der Seide in Vergessenheit geriethen. Wir finden im Metallschmuck in altgermanischen Gräbern die entlehnten Motive der Stickerei. Wenn dieselben auch ähnlich in den Mosaiks der römischen Villen vorkommen, so beweist dieses, dass die Römer, welche germanische Kunsthandwerker beschäftigten, gern diese allgemeinen neutralen Ornamente an geeigneter Stelle benutzten. *)

*) Ueber die Verschiedenheit der germanischen von den römischen Arbeiten und über die Hinnäigung der germanischen Ornamentation zum Flechtwerk s. Schnaase, 2. Auflage, 3. Band, S. 589.

Lange vor der Römerherrschaft kannten die Deutschen also schon den Flachsbaum, und wahrscheinlich war es schon damals Sitte, dass, wie beim Hausbau, die Nachbarn sich halfen und auch das Schwingfest abwechselnd auf den Gehöften gefeiert wurde. Frau Holle (Holla, Holda) beaufsichtigt die Spinnerinnen, sie hilft den Fleissigen, jedoch den Trägen zerzaust und verbrennt sie den Rocken. Die drei Sterne im Gürtel des Orion werden in der altdeutschen Mythologie als Freia's Rocken bezeichnet. Uralt ist also das Spinnen, Weben und Sticken bei den nordischen Völkern.

Die in der grossen Emmeranstrasse in Mainz aufgefundenen Gewebe aus den ersten Jahrhunderten dürfen wir ebenso gut als deutsche wie als römische Erzeugnisse bezeichnen, denn die Legionen hatten ihre Handwerker-Colonien, die sich aus Einheimischen rekrutierten. Die am Rhein wohnenden Völker wurden nicht als Unterjochte, sondern als Bundesgenossen, nicht als Bewachte, sondern als Hüter des Rheins hochgehalten.

Die Gewebe, welche das germanische Museum in Mainz aufbewahrt, sind durch ihre technischen Eigenschaften höchst interessant. Es sind keine Luxusgewebe, sondern praktische einfache Stoffe, die den Krieger schützen sollen. Die Stickerei fehlt, aber dennoch ist die Kunst in der Technik der Abbindung vertreten, denn man hat es schon damals verstanden, ausser einigen dunklen Streifen durch verschiedenfarbige Kette auf dem Trittstuhl Rauten und einrahmende Linien durch Abbindungen zu erzielen. Wir finden den derben breiten Wollfaden für braunes Manteltuch und den feineren Leinen- und Wollfaden für das anliegende Gewand.

Merkwürdig ist, dass dieselben Linien-Ornamente der Weberei, welche nur technische der Abbindung sind, auch in den germanischen Töpfereien durch Holzmodel eingedrückt erscheinen, gleichsam als sollte ein gewebtes Band den Topf umfassen.

Dass die Gräberfunde jener Zeit nicht reichere Stoffe zeigen, ist erklärlich, denn es war nicht Sitte, im Kampf und nach dem Tode Jemanden ein Prunkgewand anzulegen. Wenn Tacitus dieses ausdrücklich erwähnt, so bestätigt er indirekt, dass die Germanen Festgewänder besaßen. An anderer Stelle sagt er: »Im Streite stehen sie halbnackt, oder höchstens mit einem leichten Mantel um die Schultern, von prunkender Ausschmückung wissen sie nichts; nur die Schilde werden mit auserlesenen Farben bemalt.« Diese Stelle ist wohl so aufzufassen, dass die Germanen vor dem Kampfe jede überflüssige Kleidung ablegten, welche die Bewegung hemmte, oder die Hitze des Kampfes zur Unerträglichkeit steigerte. Das Wort Berserker bedeutet Barhemd oder nackter Kämpfer. Die germanische Schwäche, Hitze und Durst schlecht ertragen zu können, war den Römern gut bekannt. Da sie die Deutschen zunächst auf dem Schlachtfelde kennen lernten, so fiel ihnen das Bemalen der Schilde mit auserlesenen Farben auf. Diese Fertigkeit setzt den Anfang der Heraldik voraus und lässt vermuthen, dass sie auch Feldzeichen führten, die bemalt oder bestickt waren.

An anderer Stelle sagt Tacitus, dass die Germanen, denen Mauersteine und Ziegel unbekannt waren, einzelne Stellen der Holzbauten mit

einer reinen und glänzenden Erdart übertünchen, so dass es wie Malerei und Farbenzeichnung aussieht. Die uralte Kalktünche erhielt an reichen Edel- und Bauernhöfen wahrscheinlich Runen und Thierdarstellungen als Schmuck.

Unsere Culturanfänge reichen also wohl ebenso weit ins graue Alterthum zurück, als die der Griechen und Römer und haben wir nur festzuhalten, dass sich bei letzteren in dem Jahrtausend vor Chr. Geb. die Entwicklung so rapid steigerte, dass sie uns weit überholten. Lesen wir die Odyssee, so glauben wir einheimische altgermanische Einrichtungen zu erkennen, die in dunkler Erberinnerung als etwas Verwandtes uns begrüßen. Es berührt uns eigenthümlich, dass Tacitus die Sagen erzählt, dass Odysseus Deutschland durchzogen, die Acisburg*) gegründet und seinem Vater Laertes ein Denkmal errichtet habe. Das stimmt ja mit der Prophezeiung, die Odysseus in der Unterwelt von Teiresias**) erhielt, dass er seine Fahrten bis zu einem Volke ausdehnen werde, welches sein Ruder als eine Getreideschaukel ansehe.

Die Alpen bildeten lange den unübersteigbaren Wall zwischen Deutschland und Italien, so dass die Händler nur vom Osten durch die Donau oder von den Niederlanden rheinaufwärts kamen. Von den beiden grossen Handelsstrassen der Deutschen, Rhein und Donau, vermittelte letztere den Verkehr mit Nord-Griechenland und Kleinasien. — Die Schliemannschen Ausgrabungen bei Hissarlik förderten eine ungemein grosse Zahl von Spinnwirbeln zu Tage, welche Ornamente zeigen, die den keltischen und altgermanischen verwandt sind. Was in der geschichtlichen Zeit fast ganz getrennt war, hat sich wahrscheinlich in ältester Zeit von demselben Stamme losgelöst. Herodot, Kallinos, Strabon, Spartianus, Capitolinus, Flavius Vopiscus, Claudian, Cassiodor, Procop etc. ahnten, dass die Gothen und Geten, die Teutonen, Teukrer und Thraker in Kleinasien ihre Urheimath hatten. Noch heute heissen die Westeuropäer und Nordländer am Hellespont und in Kleinasien Franken. Worterläuterer der griechischen Sprache nehmen an, dass Phryger als »Freie« dasselbe wie »frank und frei« bei den Germanen bedeuten. Es ist also wahrscheinlich, dass vor 3000 Jahren ein ostgermanischer Stamm in und um Ilion wohnte. Sein Einfluss auf das Griechenthum war wohl nicht geringer, als der semitisch-phönizische und ägyptische. — An den Zügen der Gallier, die damals bis Kleinasien vordrangen, mögen auch viele germanische Stämme theilhaftig gewesen sein, welche Kostbarkeiten der kleinasiatischen Cultur als Beute***) nach dem

*) Zwischen Frankfurt a. M. und Fulda befindet sich bei Schlüchtern in der Nähe der Eisenbahnstation ein Acisbrunnen, den Lotichius besungen, wahrscheinlich aber auch getauft hat. Acisburg wird mit dem auf dem linken Rheinufer befindlichen Asburg identificirt.

**) Homer, Odyssee, 11. Gesang, 128.

***) Ob der Teppich, der den Altar der Mutter Erde, der Göttin Nertha, auf einer Insel des Oceans, oder in einem heiligen Hain (vielleicht auf der Insel Rügen) schmückte und bei Umzügen mit dem Götterbilde in einem verborgenen See gewaschen wurde, ein solches Beutestück, oder phönizischer Herkunft war, ist fraglich. Wäre er nur heimische Arbeit gewesen, so würde er schwerlich hervorgehoben worden sein.

Westen brachten. Einige nehmen sogar an, dass die Brusii, welche Delphi geplündert haben, Preussen gewesen seien.

Auch im Mittelalter hat bei den Kreuzzügen die Wanderlust, die keinem Culturvolke so sehr wie dem germanischen angeboren ist, gern die Richtung nach der alten Urheimath eingeschlagen.

Das Volk mit den Augen, dessen Strahl nach Caesars Bericht die Gallier nicht aushalten konnten und an welchen die Römer sich gewöhnen mussten, haben wir nicht zu den Barbaren im heutigen Sinne zu zählen. Den Mangel geschriebener Nachrichten müssen wir durch berechnete Hypothesen zu ersetzen suchen.

Auf dem Gebiete der Poesie ist W. Jordan unser Gewährsmann, der erklärt, dass das Bruchstück des Hildebrand-Liedes den Vergleich mit jeder Stelle Homer's bestens aushalte. Man vergleiche die Sagen von »Wieland dem Schmied« mit denen des Hephästos oder Dädalos, und gern wird man der nordischen Sage den Vorrang zugestehen. Was wir als skandinavische Mythen zurückerhielten, hat sich ursprünglich in den gesegnetsten Distrikten Deutschlands zwischen Worms und Xanten entwickelt, wurde aber von dort nach dem Norden verdrängt.

Wir müssen diesen im hohen Norden selbstverständlich vielfach umgemodelten Sagenschatz noch oft als Quelle für unsere alten Culturzustände benutzen. *)

Die Nordländer liebten einfache Farben, Grau, Braun und Schwarz und höchstens Weiss und Grün als Abwechslung. Bunte Farben (besonders Roth und Blau) überliess man den Frauen und Kindern. Linn oder Leinen kam erst nach den derberen Hanfgeweben in den allgemeinen Gebrauch und blieb im höheren Norden Einfuhrartikel für die

*) Die drei Stände sind in der Edda nach ihrer Kleidung geschildert. Als Knecht und Magd tragen Aae und Edda ein ärmliches schlechtes Gewand.

Von den Freien heisst es unterschiedlich:

Der Mann schälte	Der Hausherr sass
Die Webstange,	Die Schne zu winden,
Gestrält war der Bart,	Den Bogen zu spannen,
Die Stirne frei,	Pfeile zu schafften;
Knapp lag das Kleid an,	Dieweil die Hausfrau
Die Kiste stand am Boden.	Die Hände besah,
Das Weib daneben	Die Falten ebnete,
Bewand den Rocken	Am Aermel zupfte.
Und führte den Faden,	Im Schleier sass sie,
Bereitete Wademel;	Ein Geschmeid an der Brust,
Auf dem Haupte die Haube,	Die Schleppe wallend
Am Hals ein Schmuck,	Am blauen Gewand.
Ein Tuch um den Nacken,	Die Brauen glänzender,
Nesteln an der Achsel:	Weisser die Brust,
Ave und Anna	Lichter der Nacken
Im eigenen Haus.	Als leuchtender Schnee.

reicheren Leute. Die gröberen Hanfgewebe hießen Strigi, Strigge oder Strie. Unser Wort Streichen liegt wohl zu Grunde, da die Faser des Hanfes durch wiederholtes Streichen zum Verspinnen sich löst. Mit Thierwolle wurden diese derben Fäden gemischt. Tacitus nennt die hanfenen und wollenen und theilweise verfilzten Gewebe, die bei den Germanen bis hoch in den Norden zu Mänteln verarbeitet wurden, *sagum*. Der Beiname Wodans ist Hakolberand, d. i. Mantelträger. In dieser Auffassung dachte man ihn mit wallendem, blauen Mantel umweht, während ein breitkrämpiger Hut nur das eine Auge freilässt, weil er das andere als Pfand beim Brunnen der Urd verloren hatte. Die gröberen Stoffe nannten die Skandinavier *Lod*, die stärkeren verfilzten Flock (Flockenzeuge); das feinere Wollenzeug hieß *Wadmal* oder *Wadmel*, und wurde in gestreiftes *Morendr*- und einfaches *Hafnar*-*Wadmal* unterschieden. Kauftuch nannte man die gröbere Sorte. Die eingeführten kostbaren Gewebe des Südens werden in der Edda oft erwähnt z. B. Purpur, Scharlach, Damentuch, Gutweb, Pfelle etc.

Das gewöhnliche Tuch wurde für Kriegszüge und für die Kleidung der Schiffer mit Pech getränkt. So trug der gefürchtete König Bagnar einen schmucklosen Anzug, der ihm den Beinamen *Lodbrok* erwarb.

Wie bei den Aegyptiern wurden auch in Nord- und Mittel-Europa die Todten in Linnen bestattet. Zu diesem Zwecke wurde die Leinwand mit Wachs eingerieben, damit sie auf dem Scheiterhaufen besser brenne. So sagt in der Edda Gudrun zu Atli (Etzel):

Einen Kiel will ich kaufen und gemalte Kiste,
Das Leintuch wächsen, das den Leib verhülle.

Man unterschied Unter- und Oberkleider, oder Hemd, Hose und Gürtel und mehrere Arten von Röcken und den Mantel. Der Ueberrock *Kyrtel* ist identisch mit unserem Bauernkittel. Die Mäntel hießen *Feldr*, *Faldonen* und *Mötull* und wurden oft sehr reich durch Pelzwerk und später durch farbige Seide gefüttert und mit Goldborten verbrämt. Die längeren Strümpfe hießen *Hosar*. Im Bergischen bei Köln werden noch heute die langen Strümpfe der Frauen und Mädchen im Gegensatze zu den kürzeren der Männer (Socken) in der Volkssprache »Hossen« genannt. Unser Wort Hosen für gewebte Beinkleider kommt also von den gewirkten und später gestrickten Strümpfen und Gamaschen her.

Die Gallier und Britten trugen zu Cäsar's Zeit Hosen und Mäntel, wodurch sie auffielen und als *sagati braccatique*: Mäntler und Hösler bezeichnet wurden. Auch liebten sie buntfarbige gemusterte Stoffe. Diodor V. 30. erzählt von ihrer buntgewürfelten Gewandung. Da dieselben Römern auffiel, so ist anzunehmen, dass es eine ihnen unbekannte gallische und britannische (schottische) Weberei war. Es werden wohl Gewebe gewesen sein, welche den heute noch üblichen schottischen Plaids ähnlich sind.

Nach Strabo (IV. 4.) sollen die Gewänder der vornehmsten Gallier mit goldenen Fäden durchwirkt gewesen sein. Virgil singt in der Aeneide VIII. 658 f. von den Galliern:

Goldenes Haar war jenen verliehen und goldene Kleidung!
Hellgestreift ihr Kriegesgewand und die Hälse wie Milch weiss,
Eingeflochten in Gold — — —

Wahrscheinlich war ihre Tracht zumeist mit Goldblech und Flitter besetzt. — Im Provincial-Museum in Bonn werden Reste eines altgermanischen Lederwammses aufbewahrt, welches mit Streifchen von Kupferblech so durchzogen ist, dass die spitzen Enden auf der Innenseite umgebogen werden. Der Eindruck muss prächtig gewesen sein, gleichsam als wenn Goldperlen das Wamms besetzt hätten. Die Kleidung der Germanen galt als einfach im Verhältniss zu der der Gallier. Berühmt waren ihre Pelzkleider, die als Tauschartikel nach Italien gingen. Von den Belgiern heisst es, dass sie offene kurze Kleider (Jacken) und sehr dichte Mäntel aus Schafwolle trugen.

Die Britten, Normannen, Dänen und Skandinavier waren durch die Phönizier früher im Besitz der Schätze des mittelländischen Meeres, als die tief im Binnenlande lebenden Stämme. Das tritt besonders hervor, als die beutelustigen Wikinger, wie Erik der Rothhaarige, Bjarne Herulfsson, Leik Erikson und Harfalgar, die Gestade des mittelländischen Meeres unsicher machten und die Normannen dieselben theilweise eroberten. Der Einfluss der südlichen klassischen Kunst auf die altnordische und vice versa die Verschmelzung beider ist sehr verschieden. Bei dem einen Stamme ging durch die Eroberung der Römer und durch die Einführung des Christenthums die uralte einheimische Kunst verloren, bei dem anderen kam sie zur Blüthe, weil die geographische Lage und Kriegstüchtigkeit die Entfaltung begünstigte.

Die nordische Kunstweise gestattet Hypothesen über die Entwicklung der Ornamentik, welche bei der klassischen deshalb nicht möglich sind, weil sie in vorhistorischer Zeit schon die höhere Entwicklung gefunden hat.

Wenn auch die Abgränzung, welche Dr. Sophus Müller in seiner Thier-Ornamentik des Nordens versucht, nämlich der Steinzeit nur die grade Linie und den Punkt und der Bronzezeit die Bogenlinie, den Kreis und die Spirale und den Versuch der Thierbilder zu vindiciren, gar zu abstrakt ist, weil beide Epochen in einander übergehen, so ist doch so viel als richtig festzuhalten, dass die urälteste Entwicklung wohl überall den Weg vom gradlinigen zum rundlinigen Ornament eingeschlagen hat, dann Verbindungen und Verschlingungen der symbolischen Zeichen suchte und die Endigungen belebte.

Charakteristisch für den Norden ist die Vorliebe für räthselhafte Formen, während die klassische Epoche das Gewirr zur Klarheit und Ruhe führte. Wie in Sprüchen und Liedern der Edda die Endfrage: »Was hat

das zu bedeuten?« uns an die geheimnissvolle Räthselwelt der Natur und des Daseins mahnt, so will auch die Ornamentik des Nordens das Auge beschäftigen und zugleich den Geist zur Lösung eines Räthsels spornen. Es ist also nicht der primitive Standpunkt der Freude, überreich jede Fläche durch Linien, welche sich durchkreuzen und um- und durchschlingen, zu verzieren. Das Prinzip des »Belebens«, indem das Leblose Gestalt erhält und Leben athmet, ja sogar leidenschaftlich kämpft, klingt durch. Nur darf die Schulweisheit der Gelehrten nicht so weit gehen, in jeder Thierfratze ein Symbol einer Naturgewalt oder Gottheit zu wittern. Dem im Gährungsprozess der Bildung begriffenen Germanenthum fehlte die abstrakte Symbolik in der Ornamentik, welche das Priesterthum des alten Aegyptens dem Volke vorgeschrieben.*)

Die Conturen der altnordischen Ornamente erinnern an die Stickerei, die im Metall durch Silber- und Goldfäden etc. nachgeahmt werden, oder an die Holztechnik. Eigenthümlich berührt uns, wie einfache Motive der Technik, z. B. Nägelköpfe, benutzt werden, um Augen zu bilden, oder als Kugeln zu dienen, in welche ein Thier beisst. Ein derber urwüchsiger Humor kennzeichnet das ächt nordische Element. Aehnlich wie eine knorrige Wurzel den Schnitzer veranlasst, eine sonderbare Fratze zu bilden, die gnomenhaft ins Dasein tritt, so zieht die naive Schaffensfreude durch die ganze germanische Kunst und zeitigt die kostbarsten Blüten, wo sie mit der strengen Logik der Konstruktion und dem Maasshalten der klassischen Kunst sich vermählt.

Merkwürdig ist, dass wir fast nie eine Copie der klassischen Ornamente bei den von den Römern eroberten Völkern finden, sondern, dass diese eben nur solche Motive zur Bereicherung der einheimischen nehmen, die sie verstehen, oder als stilverwandte erkennen. Eine grössere Verschmelzung fand daher statt, als die persisch-sasanidische und später die byzantinische Kunst Ornamente dem Norden zuführt, die der iranisch-germanische Stamm als verwandte erkannte.

Die Gothik zeigt noch den Nachklang dieser urgermanischen Ornamentirung, in welcher der Humor selbst die hässlichste Fratze ästhetisch macht. Zum starren Konstruktionsprinzip bilden diese harmlosen naiven Auswüchse einer frischen Künstlerlaune das richtige Gegengewicht. Aehnlich wollen

*) Der trotzige, selbstprüfende Sinn der Germanen modelte die alten Göttersagen nach der wachsenden Erkenntniss um; heilige Symbole für ein abstraktes Dogma waren ihm fremd. Eine besondere Rolle haben wohl die mit dem Aberglauben verbundenen Gestalten der Thierwelt gespielt, z. B. die Vögel als Repräsentanten der Seelen der Gestorbenen. — Die Runen sind theilweise zur Abwehr des Bösen, theilweise als Abkürzungen von Worten angebracht, z. B.: M = Mann, F = Frau, P = Geld (pecunia), A = Auerochs, Th = Riese (thuris). Mit Vorliebe hat, ähnlich wie bei den Sarazenen die Schrift als Ornament dient, auch die nordische Kunst später christliche Zeichen, z. B. M = Maria, A = Ave und IHS = Jesus in den Geweben angebracht. Wahrscheinlich ist das Pentagramm, welches man bildet, wenn die Hand vom Herzen zur Stirn und zur rechten und linken Brust und zur rechten Brust und zum Herzen zurückfährt, die uralte Abwehrformel gegen alles Böse gewesen, welche der Bekreuzigungsform vorherging und in diese umgewandelt wurde.

wir ja auch im allgemeinen Leben oft durch das heitere Spiel einer erdichteten Fabelwelt den bitteren Ernst des Lebens vergessen. — Mit der gesteigerten Technik kam die naturalistische Darstellung im bildungsfähigeren Metall, Holz etc. zur Geltung. In der Stickerei blieb aber wohl die Contur durch aufgenähte Schnüre und durch geometrische Füllung der Flächen üblich.

Bezeichnend ist ferner für die frühnordische Ornamentik das Fehlen des Blattornamentes. Als es später auftritt, erstickt es gleichsam die Thier-Ornamentik. Es fehlte das vom Steinmaterial abhängigere konstruktive Element, denn der Holzbau ist elastischer als der Steinbau. Auch fehlte für den Schmuck durch die Farbe das Blumenschema, so dass nur die Linie als das Wesentliche der Raumeintheilung und der Verbindung und als Ausdruck der organischen Gattung das Hauptmittel zum Verzieren war. Wo das Blattwerk sich geltend macht, haben wir den Einfluss der römischen und byzantinischen Kunst anzunehmen.

Wir haben als Hauptstätten der Blüthe der nordischen Kunst ausser der allgemeinen Verbreitung der Hausindustrie Irland zu bezeichnen. Die Abgeschlossenheit Britanniens erlaubte eine friedlichere ungestörtere Entwicklung der einheimischen Kunst als das durch die Völkerwanderungen etc. beunruhigte Deutschland. Der irisch-angelsächsische Stil, der identisch mit dem als keltisch und schottisch bezeichneten ist, kam in Irland zur reinsten Blüthe.

In Deutschland entfaltete sich die römische Kunst an der Mosel (Trier) und am Rhein so reich, dass die einheimische fast ganz in ihr aufging. Als dann kurz nach der Verjagung der Römer die Völkerwanderungen neue Störungen und neue Ornamente brachten, und dann die christlichen Mönche aus Italien und Schottland die entgegengesetzten Richtungen kultivirten, verschmolzen beide in der fränkisch-karolingischen Epoche.

Im Norden brachten die Wikinger besonders auf Gothland einen strenger Stil der altnordischen Ornamente, verbunden mit sasanidischen und byzantinischen Motiven, zur Blüthe, sie blieben aber an Feinheit hinter der irischen Kunst zurück. Wir können also folgende Epochen unterscheiden: 1) den uralten Stil, welcher einfache geometrische Linien zeigt, die Rosetten mit treppenartigen Füllungen*) etc. bilden. 2) Den römisch-germanischen Stil. 3) Den derben Stil der Völkerwanderung. 4) Den nordisch-irischen Stil, welcher am bezeichnendsten die reinste Entfaltung des germanischen Stiles repräsentirt. 5) Den Wikinger Stil, der in Gothland, Skandinavien und Dänemark sich entfaltete und 6) den romanisch-irischen Stil der Karolinger Zeit.

Wahrscheinlich hat die Textilkunst die Wandlungen der altnordischen Kunstepochen in geringerem Masse durchgemacht, wie die Metallgeräte

*) Die in Hissarlik von Schliemann gefundenen alttrojanischen Spinnwirbel sind dieser Epoche verwandt.

und Schmucksachen, da diese als Beutestücke zahlreichere Vorbilder boten. Wir wissen nur, dass das Opus anglicanum von den Römern als Stickerei geschätzt war. Wahrscheinlich waren es reichgestickte Leinenstoffe, die theils farbig durch den Kreuzstich, theils durch aufgenähte Schnüre oder Fäden verziert waren. Sie bilden wohl den Gegensatz zum Opus phrygicum (Plattstickerei) und zum Opus cyprense (Goldstickerei).

Die Germanen scheinen sonach nicht nur von den Römern viel empfangen, sondern auch denselben von ihren Erfindungen viel gegeben zu haben. Philostratus, der im 3. Jahrh. n. Chr. lebende Rhetor, rühmt (Icones I 28), dass die im Ocean lebenden Barbaren (Britten) Farbe auf erhitzte Bronze giessen, so dass diese sofort darauf haftet und zu Stein erhärtet. Septimius Severus hatte zur Verwunderung Roms aus Caledonien Proben von Schmelzornamenten mitgebracht. Man war entzückt von diesem edelsteinfarbigen Email, welches die Schwertscheiden, Beschläge, Brochen etc. verzierte. Die barbarische Kunst des Nordens war also in der farbigen Metallverzierung weiter wie die Italiens. Wie man früher angenommen hat, dass die wunderbar feinen Glasgefässe, die heute noch nicht erreicht sind, von den Römern gut verpackt über die Alpen uns zugeführt seien, bis man an der Saar die Schmelzöfen mit den feinsten Formen und Millefiori-Resten fand,*) so wird noch Vieles wohl als einheimische Kunst erkannt werden, was wir bisher dem Auslande zugeschrieben. Das angeblich barbarische Deutschland war so kultivirt, dass damals Händler mit feinen Kleidern und Thon-, Gips- und Erzfiguren Deutschland durchzogen. Selbst die Annahme, dass in viel früherer Zeit die Bewohner der Pfahlbauten von Italien ihre Geräthe und Waffen bezogen haben, ist nur in geringem Masse richtig; denn die aufgefundenen, mannigfachen Gussformen, Kupfer und Zinnbarren (z. B. in Corcelettes) beweisen, dass mit der Zeit eine bedeutende Hausindustrie das Nothwendige an Ort und Stelle erzeugte und dass die Händler fast nur das Seltene als Luxusartikel z. B. reiche Waffen, Geschmeide, feine Gewebe einführten. Selbst das Wort »weben« ist sprachlich mindestens so alt wie die entsprechenden griechischen und lateinischen Worte.

Der Handel und Einfluss Chinas und Indiens.

Die für die Cultur und Kunstgeschichte so wichtige Frage, wodurch die klassische Kunst der Griechen und Römer im oströmischen Reiche in Verfall gerieth, wird sehr verschieden beantwortet. Unter den zahlreichen Ursachen ist bisher der Einfluss des Handels mit Indien und China am wenigsten betont worden. Da in der Textilkunst sich dieser Einfluss am klarsten offenbart und die Wandlungen des Geschmackes auf diesem Gebiete alle übrigen Kunstzweige und die Architektur berührten, so ist es

*) Aufbewahrt im Museum zu Trier.

von Wichtigkeit, die ältesten Handelsbeziehungen zu Indien und China und den Charakter der dort herrschenden Ornamentik zu beachten.

Wenn es erlaubt ist, darauf hinzudeuten, dass jegliches Kleine und Grosse nur relativ ist, so fasse man nur ins Auge, welche culturhistorischen Umwandlungen der vom fernsten Osten nach Westasien gelangende Seidenwurm hervorgebracht hat. Der der Seide eigenthümliche Glanz, der goldig das Licht des Himmels wiedergiebt und wie Wasser schimmert, hat die Ornamentik in einer fast unglaublichen Weise beeinflusst. Die Zartheit der Fäden und die Kostbarkeit des Materiales weckten den Erfindungsgeist sowohl auf technischem wie künstlerischem Gebiete. Die allgemeine Kunstgeschichte und nicht nur die des Kunstgewerbes muss mit diesem neuen Decorations-Materiale rechnen, welches längst bei unseren Antipoden eine so grosse Bedeutung erhalten hatte, bevor es die Kunst der Völker des mittelländischen Meeres beeinflusste.

Das Wort *Satin* kommt aus dem Chinesischen. *) Aus dem Namen der Exportstadt Tseu-thung bildeten die Araber Zeitûn, die Spanier Accituni und Setuni, die Franzosen Zatouin und *Satin*.

Vor Christus finden wir bei Jesaias 49,12 das Land Sinim erwähnt. Erst Ptolomäus weiss im 2. Jahrh. nach Chr. von den reichen Seidenhändlern, Gold-, Silber-Arbeitern und Steingravuren im Lande Sinä zu berichten (VI 16.) Anmian erwähnt 214 n. Chr. die chinesische Mauer; er beschreibt die Chinesen mit folgenden Worten: »Im Genuss der Segnungen eines fruchttragenden Bodens und eines trefflichen Klimas bringen sie ihre Tage in vollkommener Ruhe und in der anmuthigsten Musse hin, unter schattigen Bäumen sitzend, die vom lauen Zephyr gefächelt, Flocken der feinsten Wolle hervorbringen, die, nachdem sie mit Wasser gesprengt ist, abgestreift, gesponnen und zu den feinsten Geweben, zu den serischen Gewändern verarbeitet wird.« Diese Fabel haben wahrscheinlich die Chinesen absichtlich verbreitet, um das Geheimniss der Seidenraupenzucht zu wahren.

Gar drollig hat Plinius allerlei Fabeln über die Entstehung der Seide zusammengebraut. So erzählt er unter anderem, dass auf der Insel Cos die Seidenwürmer dadurch entstehen, dass vom Regen abgeschlagene Blüthen der Cypresse, Esche, Terebinthe und Eiche beseelt würden. Es entstünden dann nackte Schmetterlinge, die der Kälte wegen Haare bekämen und im Winter diese zu einer dichten Bekleidung zusammenfassten. Mit ihren rauen Füßen kratzten sie den wolligen Ueberzug der Blätter ab und krepelten ihn mit den Krallen. So wickelten sie um sich ein rundes Nest. Abgenommen und in thönernen Gefässen gewärmt und mit Kleie ernährt, wüchsen ihnen bald eigenthümliche Flügel und würden zu neuer Arbeit entlassen etc.

*) Siehe Dr. J. Karabacek: Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe; Selbstverlag.

Ein chinesisches Geschichtswerk Ven-hien-tung enthält die Kunde von einer Gesandtschaft, welche Marc Aurel nach China gesandt hat. Da dieselbe wahrscheinlich nicht zurückkehrte, schwiegen die römischen Annalen über diesen Misserfolg.

Ueber den Handel der Serer berichtet Pomponius Mela III. 7, dass sie, als ein im Handel als rechtschaffen bekanntes Volk, ihre Waaren an einsamer Stelle liegen lassen, um dort später die eingetauschten Werthe abzuholen. *Seres, genus plenum justitiae, ex commercio, quod rebus in solitudine relictis absens percipit, notissimum.*

Auch Plinius berichtet: *Fluminis ulteriore ripa merces positas juxta venalia tolli ab his, si placeat permutatio.*

Aus diesen Angaben lässt sich schliessen, dass die Serer nicht die Sprache der Völker verstanden, mit denen sie Tauschhandel trieben, und zweitens, dass sie die persönlichen Berührungen, die oft Ursache zu Zwistigkeiten werden konnten, im Interesse eines alljährlich wiederkehrenden Handels vermeiden wollten. Der sog. stumme Handel ist noch im Innern Afrikas und in Sibirien vielfach üblich und geht fast in derselben Weise vor sich, wie Herodot denselben IV. 196 zwischen den Karthagern und Lybiern beschreibt. Man lässt nämlich die Waaren so lange gegenseitig liegen, bis durch Hinzufügen der Werth auf beiden Seiten gleich ist.

Aehnlich wie bei den Aegyptern finden wir schon in der frühesten geschichtlichen Zeit auch bei den Chinesen eine hochentwickelte Cultur. 4000 Jahre vor Chr. Geb. soll schon die Seidenkultur dort bestanden haben. Als Pfleger derselben wird zuerst Kaiser Fouhi genannt, dann 2602 vor Chr. Hoangti und seine Gemahlin Silinghi. Es heisst von letzterer, dass sie nicht duldete, dass die Frauen ihres Hofes in der zur Seidenzucht geeigneten Zeit andere Arbeiten verrichteten. Ihr Gemahl unterstützte sie und baute grossartige Seidenhäuser (Haspelanstalten), von denen Confucius 2357 v. Chr. Rühmliches erzählt. Silinghi wurde unter die Zahl der guten Genien, welche Handel und Gewerbe schützen, als Sientham, d. h. »Mutter der Seide«, versetzt und hochverehrt. Unter den folgenden Kaisern bauten 2286 Yu grosse Dämme gegen die Ueberschwemmungen des Flusses Yao, welche die Maulbeerplantagen zerstörten. Chonking vereinigte zum gleichen Zwecke die beiden Arme des Flusses Yen. Kaiser Wei vertheilte unentgeltlich Aecker zum Anpflanzen des Maulbeerbaumes; Jeder der 50 Bäume pflanzte, erhielt 20 Morgen Landes. Hientsong verordnete 806 v. Chr. dass jeder Bewohner des himmlischen Reiches eine bestimmte Anzahl Maulbeerbäume pflanzen müsse. Hieraus ist zu ersehen, wie Jahrtausende hindurch die Quelle des chinesischen Reichthumes mit Eifer gepflegt wurde. Geschichtlich ist, dass 265 vor Chr. Wonti und 454 nach Chr. Hiaowonti grosse Seidenhäuser erbauten. Eine Störung trat 877 ein, als der Rebell Baichu alle Maulbeerplantagen zu vernichten befahl. Erst 937 gelangte unter Massondi die alte Cultur zur früheren Blüthe.

Marko Polo hat keineswegs übertrieben, als er berichtete, dass in China unglaubliche Mengen seidener Gewebe verfertigt werden und dass

täglich dieselben auf 1000 Wagen und Lastthieren nach der Hauptstadt Combalu gebracht werden.

Wie sehr die Seide noch heute als Hauptreichthum des Landes gilt, ist daraus ersichtlich, dass 1878 der kaiserliche Palast in Pecking für 400,000 Dollar Seidengewebe erhielt, obschon derselbe nur 70 weibliche Einwohner hat. Die Eunuchen und kaiserlichen Sesselträger erhielten allein 13,000 Stück Seidenzeuge geliefert. Die Provinzen Nanking und Chekiang liefern dem Hof jährlich 365 Barken mit seidenen Stoffen, darunter Sammet und Atlas und fertige Kleider.

Wie stark das Verbot der Ausfuhr der Seidenraupen-Eier und die Gränzsperre war, ersieht man aus folgender hübschen Erzählung. 140 n. Chr. Geb. verheirathete sich eine Prinzessin aus dem Hause Han mit einem Fürsten des Nachbarstaates Kothan. Da sie die Beschäftigung mit Seidenraupen sehr liebte, so verbarg sie in den Kelchen des Blumenkranzes, welchen sie trug, die Eier der Raupen und den Samen des Maulbeerbaumes. Hierdurch gelang es ihr, eine blühende Seidenindustrie in Kothan zu gründen.

War und ist bei anderen Völkern die Kleidung vorwiegend von Wolle und Leinen, so steht bei den Chinesen Seide im Vordergrund. Der leichte Ersatz der kostbarsten Seidenzeuge gestattete das strenge Gebot, dass bei Todesfällen sämmtliche Kleider verbrannt werden sollen.

Die chinesische Kunst ist vorwiegend decorativ symbolisch. Die Darstellungen der freien Kunst sind von der Ornamentik kaum zu trennen. Uns erscheint das Meiste nur interessant durch die grossartige technische Geschicklichkeit und durch eine naive Symbolik, die unseren Regeln der Aesthetik spottet. Das statische Gesetz der Architektur fehlt, und somit sind die Bauten nur grössere Produkte des Kunsthandwerkes. Tektonische Gesetze finden wir nur in der Anwendung und Symbolik der Thiere. Für schwere Gegenstände wählt man Thiere als Träger, welche ein breites Maul mit dicken Lippen, ferner hervorspringende Augen, kurze Ohren und einen grossen Körper mit kurzem Halse haben. Diesen nackten, oder doch kurzhaarigen Thieren schreibt man grosse Kraft, aber geringere Beweglichkeit zu. Im Gegensatze zu denselben wählt man als Träger leichter Gegenstände solche Thiere, die einen zugespitzten Schnabel oder ein weitgeschlitztes Maul, lebendiges Auge und langen Hals haben. Thiere mit kleinem Körper, besonders gefiederte, gelten als sehr beweglich.

Im Gegensatze zum tektonischen Gesetze der Griechen nimmt der Chinese die Eigenschaft des Ganzen auch für seine Theile in Anspruch, z. B. wird der weiche und biegsame Rüssel des Elephanten ebenfalls Träger, weil der Elephant der Repräsentant der Kraft ist.

Das chinesische Zeichen bedeutet als Zahl 10,000 und ist das Symbol des Alls als Wechsel und Umschwung der Dinge. Auf der Brust Buddha's ist es als Stigma angebracht; es verleiht Heiligkeit und Würde und ist das beglückende Zeichen der Vereinigung aller guten Kräfte und Eigenschaften. Der Mäander ist weniger Borte als Flächenmuster. Oft

sind Wolken mit ihm verbunden, denn er ist das Symbol des Blitzes und zeigt nach chinesischer Auffassung die seidenen Fäden des Donners.

Merkwürdig ist der mit den alten Aegyptern gemeinsame Cultus der Lotosblume. Ob derselbe vermuthen lässt, dass in fernster Urzeit das himmlische Reich der Mitte und das hieratische der Aegypter besondere Berührungspunkte hatten, mögen Berufenere entscheiden.

Der Lotos ist auch bei den Chinesen das Bild der lebenden Kräfte der Natur, oder des schaffenden Principes, das Blüthen und Blätter voll Kraft und süssen Wohlgeruches über das Wasser erhebt und somit die Materie beherrscht. Jene Wesen, welche die höchste menschliche Stufe erreicht haben, werden auf einem blühenden Lotos thronend abgebildet. Die Japanesen drücken seine Bedeutung in folgenden Worten aus: »Der Lotos entspringt dem Schlamme und wird nicht vom Schlamme beschmutzt, er wohnt im Wasser und wird nicht von ihm verschlungen. Die Blumenknospe steigt aus dem Wasser und wird zur Blume, diese zur Samenhülle, welche Keime neuen Lebens trägt. So knüpft sich Leben an Leben.« Das unkörperliche Princip in seiner schönsten Erscheinung ist »die Gottheit im heiligen Lotos.« — Sehr oft finden wir die Pfingstrose, Päonie, abgebildet. Sie ist das Symbol des Himmels und der Erde. Vom Himmel erhält die Blume den Duft und von der Erde den Schmuck.

Eine grosse Rolle spielen die vier geheiligten Thiere Drache, Hirsch (Khilin), Schildkröte und Phönix. Der Drache der Chinesen hat den Kopf des Chamäleons, die Hörner des Hirschen, die Ohren des Ochsen, den Schweif der Schlange, die Krallen des Adlers und die Schuppen des Fisches. Er ist Sinnbild der höchsten Weisheit und Macht und daher Zeichen der Herrschaft oder Attribut des Herrschers. Er ist der Bewohner der Luft, der Wolken, der Berge und des Wassers. Als Herrscher der Wolken heisst er Long, als Herrscher der Berge Ran, als Herrscher des Wassers Li. Als Wappenthier des Kaisers hat der Drache 5, als das der Prinzen 4 und als das der Mandarinen 3 Zehen an der Klaue. Panku, der chinesische Adam, der Sonderer des Chaos, wird halb als Mensch und halb als Drache abgebildet.

An Ansehen und Bedeutung steht dem Drachen zunächst der Phönix (Fun-Hoann) als Symbol des glücklichen langen Lebens und der Unsterblichkeit nahe. Er zeigt sich nur dann, wenn unter einem weisen Kaiser überall Friede und Wohlfahrt als grosse Harmonie des Reiches herrscht. Der chinesische Phönix wird pfauenartig abgebildet; er ist der Begleiter der Göttin Wann-mu und somit auch Wappenvogel der Kaiserin. Ueberall gilt er als Symbol der Freude und des Glückes.

Verwandt ist dem Phönix der Hirsch, oder das Khilin, nur erscheint er seltener. Auch er bedeutet segensreiche Ereignisse. So zum Beispiel erschien er zu den Zeiten des Confucius in den kaiserlichen Gärten. Er hat den Körper eines Dammhirschen, die Hufen des Pferdes und die Hörner und den Schweif des Ochsen.

Auf Tafel 13 meines Werkes ist das Khilin abgebildet. Durch eine Verbeugung begrüsst das Khilin den Regierungsantritt eines guten Herrschers. Die Schrift besagt auf dieser Tafel, dass der Stoff zu einem Hofkleide des Ghaznewiden-Sultans Ibrahim diene. Dieser regierte von 1059 bis 1099 und war berühmt durch seine Güte. Sein Reich berührte China und umfasste Indien. Die Hauptstädte Ghazna, Buchara, Delhi etc. lagen an der Hauptstrasse, die nach China führte, und viele chinesische Arbeiter waren in seinem Reiche ansässig.

Das eingewebte Zeichen heisst yuen, oder un und wurde von Prof. Karabacek mit »lange Robe oder Staats-Hofkleid« übersetzt.

Dass die Sarazenen dieses Thier in der Ornamentik verwandten, ist von grösstem Interesse. Durch die Kreuzzüge wird es im christlichen Abendlande populär und veranlasst die Umwandlung des wilden Einhorn der alten Zeit, welches den Stosszahn des gewaltigen Narwal trägt und Bäume umrennt, in das zahme Einhorn, welches von Engeln in den Schoss der hl. Jungfrau getrieben wird und nur von ihr sich fangen lässt. Es ist, wie auf Tafel 85 rechts ersichtlich, zugleich der Repräsentant und Verkündiger des guten Herrschers und Himmelsfürsten Christus, da auch bei den Chinesen das Khilin als König gilt.

Der Kranich und die Fledermaus sind ebenfalls bei den Chinesen Repräsentanten des Glückes.

Eine sehr häufige Erscheinung ist auch der chinesische Hund Fo, welcher einen löwenartigen Kopf mit Mähne, breites, grinsendes Maul, starke Zähne, mächtige Tatzen und einen in einen Büschel endigenden Schweif zeigt. Nicht mit Unrecht wird dieser Hüter und Wächter der chinesische Löwe genannt.

Je mehr uns diese seltsame Symbolik bekannt wird, um so weniger wird uns die barocke Decorationsweise, welche als Spielzeug greisenhafter Kinder, oder kindischer Greise erscheint, uninteressant bleiben. Dasselbe gilt von den japanesischen Ornamenten, die demselben Culturkreise angehören aber durch frischere naturalistische Auffassung sich auszeichnen.

Der Handelsweg von China führte über Indien und somit finden wir den chinesischen und indischen Einfluss in der arabisch-persischen Kunst verschmolzen. Seine Eigenart müssen wir in Bezug auf Gewebe und Kleidung kurz berühren.

Indien ist für Asien, was Italien als klimatisch glücklichstes Land für Europa. Reich, aber nicht eroberungssüchtig, haben die Bewohner ihre Eigenart neben den Chinesen und Persern bewahrt. Zuerst eröffnete Salomo's phönizische Flotten-Expedition, 1000 v. Chr., dann Alexander seine Schätze dem Westen. Herodot meldet viel von dem unerhörten Reichthume Indiens, den Ktesias ins Märchenhafte übertreibt. Erst unter Seleukus Nikator kamen besonnenere Schilderungen von Nearch, da dieser Fürst nach Indien zog und in Tataliputra mit dem indischen Fürsten Sandrakottas ein Handelsbündniss abschloss. Bis zur griechischen Invasion war Persien einer sehr ruhigen und einheitlichen Entwicklung überlassen geblieben, dann aber

ward die Verbindung mit Indien vom grössten Einflusse für die Cultur der Menschheit.

Zur Zeit Plinius des Aelteren ging jährlich die Summe von 50 Millionen Sesterzien = 8 Mill. Mark nach Indien für Seide, Elfenbein, Gewürze etc. Später kam der Handel Roms in die Hände griechischer, catalanischer und provençalischer Kaufleute.

Syrische Kaufleute vermittelten den Handel mit dem Westen. Sie hatten in Narbonne und Bordeaux, in Orleans und Tours umfängliche Geschäftshäuser, welche die Kirchen und den Hofhalt der Merovinger mit Seide versorgten.

In Bezug auf Stoffe hatten die Indier, wie die alten Aegypter, die Kunst schon sehr früh geübt, sehr feine Baumwollfäden mit Gold und Silber zusammen zu wirken. Im Allgemeinen wurde die Thierwolle und Leinen vernachlässigt, da die Seide und Baumwolle den besten Ersatz boten. Von den Chinesen hatten sie jedenfalls früher wie die Perser die Seide. Bezeichnend für den feinen Geschmack der Indier ist die auch heute noch gepflegte Ornamentik der Seide. Sie vermeiden jede grosse Musterrung, indem sie den Werth auf den Schimmer kleiner Dessins legen. *)

Nicht die zweckmässigere Konstruktion des Webstoffes, sondern im Gegentheil die grösste Geschicklichkeit der Hand und feiner Geschmack für Farbeffekte erzielt die wunderbare Wirkung der indischen Gewebe. Der Webstuhl ist höchst einfach, er besteht aus 2 Walzen oder Bäumen von Bambusrohr und 2 Geschirrtheilen. Das Geräth, worauf der Einschuss gewickelt ist, dient zugleich als Schützen oder Schiffchen und als Lade; es ist daher wie eine grosse Stricknadel gestaltet, die etwas länger als die Zeugbreite ist. Diese Vorrichtung trägt der Weber unter irgend einen schattigen Baum, unter welchem er ein Loch gräbt, um seine Füsse und den unteren Theil des Geschirres zu fassen. Dann spannt er den Zettel (Kette, Werfte) auf, indem er die beiden Walzen in gehöriger Entfernung von einander mit Pflocken auf den Rasen befestigt. Den oberen Theil des Geschirres und dessen Hebel macht er an irgend einem passenden Zweige fest; am unteren Geschirrtheile hingegen bringt er zwei Schlingen an, in welche er mit seinen Schützen tritt und so die Tretschemel ersetzt. Die Kette wird von ihm nicht aufgerollt, sondern er spannt sie der ganzen Länge nach auf den Rasen hin, wo allerdings

) Durch die grossen Weltausstellungen sind die indischen und ostasiatischen Gewebe in grosser Zahl uns bekannt geworden. Da ein vortreffliches Werk die Publication der indischen Gewebe schon besorgt hat («Collection of specimens of the textile manufactures of India»*, herausgegeben vom indischen Museum unter Leitung von J. Forbes Watson), so konnte ich es unterlassen, solche Muster in mein Werk aufzunehmen. Ich führte sie als Buntpapiere durch Aloys Dessauer ein und stattete die Mappe des Werkes mit solchen Vorsatzmustern aus. — Das Werk von J. Forbes Watson besteht aus 17 Bänden und ist nur in wenigen Exemplaren auf dem Continent verbreitet, da es sehr kostspielig angelegt ist und daher circa 2200 frs. kostet. Viele Goldstoffe etc. sind eingeklebt, andere durch farbige Lichtdruck-Facsimile so wiedergegeben, dass man jeden Faden verfolgen kann.

der Regen seine Arbeit oft unterbricht. Abends trägt er sein Webegeräth in seine Hütte.

Die Scheidung in 7 Kasten, die ihre Abzeichen strenge aufrecht erhielten, unterstützte wie bei den alten Persern die Ausbildung der Kleidung. So trugen die Parias nur Felle und schmutzige Kleider und Eisen als Schmuck. Auch die Sudras trugen abgelegte Kleider und die schwarzen, noch geringer geachteten Sudras durften nur Baumwolle tragen. Für die Vaigjas waren Bockselle, ein wollenes Hemd, ein Gurt von Hanf und ein Feigenholzstock bestimmt. Die Kshatrijas durften Hirschhaut, ein leinenes Hemd, einen Gurt von Bogensehnen und einen Bananenstab tragen, während endlich dem Brahmanen das Fell der Gazelle, ein Hemd von feinem Haßf, ein Gurt aus Zuckerrohr und der Bambusstab erlaubt war.

Ahmedabad ist ein Hauptort der Seidenindustrie. Einzelne Gattungen der Gewebe haben besondere Namen, z. B. Kinkob bezeichnet ein Gewebe, in welchem die Metallfäden vorwiegen, Hemroo ist purer Seidenstoff, Savee und Dupetah sind buntgestreifte Seidenstoffe, Mushroos und Imroos sind halbseidene und baumwollene Stoffe. Jessore, Madras, Katsch, Delhi und Sind liefern die besten Teppiche und Stickereien, Turbanstoffe liefern besonders Ahmedabad, Moroco, Lahore, Jessalmere etc. etc.

Zu den Caschmir-Shawls wird die feinste Wolle in den zartesten Nüancen verwebt. Die klein brochirten Farbenflecken gruppiren sich zu grossen Grundformen, die baum- und blumenartig stilisirt, an die Cypresse, Palme etc. erinnern. Ob der heilige Baum Hom als uraltes Symbol durchklingt, ist wohl bei dem Fehlen sonstiger Symbole sehr fraglich. Im allgemeinen erinnert die indische Ornamentik durch ihre Frische und ihr Masshalten an die besten Ornamente der italienischen Renaissance. Die elementaren Wirkungen der Linien und Farben erfreuen uns durch ihre Wiederholungen. Wie es unleidlich ist, die erhabenste Melodie hundertmal ohne Unterbrechung zu hören, so verlangt auch das Auge die zahlreichen Wiederholungen nur in der bescheidenen elementaren Weise, wie das Ohr es von den rhythmischen Tanzweisen beansprucht. Wo noch zudem der Schwerpunkt in die Farbe gelegt wird, tritt das Elementare-Allgemeine noch mehr in den Vordergrund und so wird ermöglicht, dass alle diese Gewebe, Teppiche etc. überall passen, da sie die Signatur einer früheren Culturepoche ausschliessen.

Bis zum 7. Jahrhundert hatten die Byzantiner den Seidenhandel als Monopol in Händen. Besondere Zollstädte für die sasanidische Weberei waren nördlich Artaxata, südlich Kallikinum (heute Rakka) am Euphrat. Die Chinesen brachten die Seide theilweise bis Ceylon, oder schafften sie durch Turkestan in Central-Asien durch die Thalebene Sogdiana nach Marakanda (heute Samarkand). Die dort wohnenden Völker erhielten nach der Seide (Vela serica) den Collectivnamen: »Serer«. Weitere Handelswege eröffneten die christlichen Aethiopier, die von Abdulis nach Indien hin und her fuhren, um afrikanisches Elfenbein, Cassia, Smaragden und Weihrauch gegen Seide auszutauschen. Ihnen machten die Griechen

vom festen Hafen Klisma am rothen Meer, jetzt Kolsum bei Suez, Concurrenz.

Die Perser behielten aber den Haupthandel auf der von der Natur vorgezeichneten Strasse für Karawanen durch das Pendschab und die Pässe der Hindukusch oder auf dem Wasserwege des Euphrat und Tigris nach dem persischen Meerbusen. Handelsstädte waren Obollah (früher Apologos) und die Königsstädte Ktesiphon, Madain, Artaxata und Nisibis.

Das Monopol der Perser im Handel mit China wurde durch die Türken vorübergehend geschmälert. Ein Stamm derselben, die Tukiü, welche die Souli im Kreise des gegenwärtigen Tokmak und die ephthalitischen Hunnen unterworfen hatten, beherrschten vom Balchaschsee im turkestanischen Tieflande ganz Turkestan und Tokharestan bis zur Nord- und Westgrenze Chinas, ferner die Bucharei etc. bis zum kaspischen See und brachten durch Karawanen, ohne Persien zu berühren, chinesische Seide den Byzantinern. Eine Colonie von Türken aus Sogdiana vermittelte in Byzanz diesen regen Handel, bis China die Gross-Chane der Tukiü unter seine Botmässigkeit brachte. Die Gynäcäen oder Frauenhäuser, unter Aufsicht der kaiserlichen Schatzmeister, Comites largitionum, verarbeiteten dann bald die eingeführte und einheimische Seide für die Prunkliebe der byzantinischen Herrscher und der Kirche.

Der indisch-chinesische Handel war, wie schon bemerkt, schon in frühester Zeit sehr bedeutend. Die Araber profitirten hiervon, denn schon im 7. und 8. Jahrhundert haben sie dort Handelscolonien. Im Jahre 944 nennt der berühmte Masudj, welcher Ostasien bereiste, viele chinesische Städte, die von sarazenischen Kaufleuten besucht wurden. Diese Verbindung ist wohl die Ursache, dass die Mohamedaner so schnell in der Technik sich vervollkommneten. Ihre Weltherrschaft und die bindende Verpflichtung, einmal im Leben Mekka zu besuchen, förderten den Austausch der Ideen und Waaren dreier Welttheile.

Für die Verbindung des Orientes mit Ostasien war Bassora in Indien, gegründet 635 n. Chr., der wichtigste Stapelplatz. Diese auch Basra genannte Stadt war ebenso wichtig als Land- wie als Seestadt. Rückert lässt Abu Seid reden, dass sich in ihr begegnet:

Des Meerschiffes Mast
Mit der Landkarawane Rast,
Der Löwe mit dem Seelöwen,
Die Taube mit der Möven,
Der Stier mit dem Stöhr,
Der Luchs mit dem Lachs,
Der Fischer mit dem Jäger,
Der Kameeltreiber mit dem Ruderschläger.

Nächst dem waren die Städte Siráf und Hormüz in der Provinz Fars (Persis), Kirmân in Karmania und ferner Aden in Südarabien von grosser

handelspolitischer Bedeutung. Der vielgereiste Mukaddasi nennt Aden und Siráf die Vorhallen Chinas.

China gilt bei den Arabern und Persern als das Land des guten Geschmacks, dessen Produkte unerreichbare Vorbilder für Malerei, Plastik etc. sind. In Persien wurden chinesische Sachen Mode. Man beschenkte sich mit denselben und pries den guten Geschmack des himmlischen Reiches. Die mohamedanischen Malerschulen des Mittelalters ahmen die Chinesen nach und verlieben sich selbst in die wassersüchtigen, dickbäuchigen Gottheiten derselben. Interessant ist, wie die persische Lyrik die naturalistischen Derbheiten der Chinesen verklärt, denn letztere bleiben in ihren Augen die gottbegnadetsten Menschen, die in Handfertigkeiten unerreichbar sind. So kam der chinesische Geschmack, der im Mittelalter wohl etwas feiner wie im 19. Jahrh. war, zur Geltung bei den Muhamedanern.

Die Eitelkeit der Reichen zeigte sich hauptsächlich in der Verschwendung durch das Tragen reicher Kleider, goldstrotzender Schleppen etc. Noch heute ist von Kairo bis Calcutta sprüchwörtlich, dass man unter einem hübschen Rocke schwerlich ein betrübtes Herz finde.

Der Luxus der Kleider war im Abend- wie im Morgen-Lande auf gleicher Höhe. Aber während die Traditionen der römischen und griechischen Zeit dort noch nachklangen, gelangte im Orient der Einfluss Indiens und Chinas mehr und mehr zur Herrschaft.

Sasanidische Gewebe.

Bevor wir die Entwicklung der Seidenweberei in denjenigen Städten zu verfolgen haben, welche von dem indisch-chinesischen Handel am meisten berührt wurden, haben wir die Weberei der Sasaniden und der Byzantiner ins Auge zu fassen, welche vorerst noch den strengeren monumentalen Stil der klassischen Epoche mit dem orientalischen verschmelzen.

Durch die Zusammenstellung historischer Notizen, welche Professor Karabacek aus der persisch-arabischen Literatur sammelte, können wir einigermassen das Dunkel lichten, welches die Entstehung der reichen sasanidischen und sarazenischen Gewebe einhüllte.

Nach Alexander regierten die Seleuciden, dann die Parther durch das Geschlecht der Arsaciden, dessen bedeutendster Herrscher, Mithridates II. oder der Grosse, 127—87 vor Chr., sein Reich bis Indien ausdehnte. Die Kämpfe mit Rom, 60 vor bis 140 nach Chr. brachten West- und Mittel-Asien in die engste Berührung mit der römischen Cultur. Die Sasaniden, die von 226 nach Chr. an herrschten, wandten sich fast mehr der griechischen wie der persischen Cultur zu, bis Artaxerxes den Thron bestieg und das ursprüngliche persische nationale Element mit der Lehre Zoroasters verband und zu erneuertem Glanze erhob. Der Feuer-

dienst wurde feierlich wieder eingesetzt und der König zum ersten Magier mit dem Titel »König der Könige, Bruder der Sonne und des Mondes« ernannt. Der Waffenruhm der Sasaniden wurde durch die beiden Shapurs sowohl Rom wie Byzanz gegenüber mit abwechselndem Glücke behauptet. In Bezug auf die Künste des Friedens war Khosru (Nuschirvan der Gerechte), 531, der bedeutendste Fürst, der mit Indien wieder in Verkehr trat und den Wohlstand mächtig förderte. Unter den von einem Könige Indiens ihm gesandten Geschenken wird ein Teppich, weich wie Seide, erwähnt. Solche Geschenke, denen bald der Import nachfolgte, regten die Nachahmung an. Wir sehen einige Jahrhunderte später, dass die reichsten Teppichmanufakturen in diesen Ländern blühen. Khosru II. drang siegreich bis Constantinopel und Aethiopien vor, bis Heraclius ihn besiegte und Persien auf die alten Gränzen beschränkte. Bald darauf eroberten die Araber im Sturm lauff ganz Persien (Schlacht bei Kadesia) und es beginnt seit 641 das Khalifat.

Nach einer iranischen Sage soll ein Pêschdâdhier die Perser zur Verspinnung, Verwebung und Färbung der Seide geführt haben. Historisch ist, dass Sapor II., der Sohn des Hormizdes, um die Mitte des 4. Jahrh. siegreich die an die Römer verlorenen Provinzen durchzogen und viele geschickte Arbeiter, besonders Weber, aus Mesopotamien nach Susa und anderen Städten von Persis verpflanzt hat. In ähnlicher Weise verpflanzte in früherer Zeit Darius Weber von Milet ins Innere des Reiches.

Die zahlreichen Reliquien, welche aus dem Morgenlande nach dem Abendlande kamen, waren in kostbare reiche Gewebe eingehüllt, die als Zeichen der Aechtheit der Reliquien hochgeschätzt und geschont wurden. Hierdurch ist es erklärlich, dass wir noch so viele Gewebe der spätrömischen und sasanidischen Epoche besitzen. Es sind ungemein reiche und feste Gewebe, die den Eindruck machen, dass sie die vorher noch eingewirkten und gestickten Bilder durch mechanische Vorrichtungen (Aufzüge) nachahmen. Wahrscheinlich sind es die grossen Distrikte der Weberei Griechenlands, Kleinasiens und Persiens, welche die spätrömischen Gewebe lieferten. Als Merkmale dienen uns charakteristische Motive der klassischen Kunst, die unter den Sasaniden immer seltener wurden und der iranisch-persischen, phantastischen und derberen Ornamentik Platz machten. Die ungemein zahlreichen Wandlungen dieser Länder, welche für die Textilkunst eine so grosse Bedeutung haben, zeigen, welchen Einflüssen von Westen und Osten sie ausgesetzt waren.

Als Justinian durch seine ärarischen Speculationen die Freiheit und den Wohlstand vieler Städte in Frage stellte, wanderten Weber aus Tyrus und Berytus nach Persien aus. Durch diese Emigranten und durch die mesopotamischen Colonisten gelangte der römische Einfluss bis nach Susa und Tuster. Für die Unterscheidung der ältesten Gewebe dieser Epoche dürfen wir von denjenigen, welche das phantastische Element in geringerem Masse zeigen, annehmen, dass sie noch vor dieser Auswanderung in Byzanz, oder in einer der reichen Küstenstädte des oströmischen

Reiches, z. B. in Tyrus oder Milet gewebt sind, z. B. das auf Tafel III. A abgebildete Muster, während das Muster III. B trotz seiner Verwandtschaft mit A schon als sasanidisch zu bezeichnen ist.

Die sasanidischen Perserkönige ^{imitate} ahmten das Beispiel Justinians nach und suchten durch grosse königliche Seidenfabriken und Anhäufung der kostbaren Waaren der Privatindustrie Concurrenz zu machen. Sie sassen der Quelle des östlichen Seidenhandels näher und wussten, wie viel es bedeute, wenn sie dauernd die Vermittelung mit dem Abendlande behielten. Das war eine politische Machtfrage von grösster Tragweite. Hierzu kam der Reichthum durch eigenen Anbau. An der Nordgränze der Provinz war Kirmân reich durch Seidenärndten. Ebenso aufblühend waren die südlich vom kaspischen Meere gelegenen Distrikte Dschurdschên, Taberistân, Gilân und Arrân, die noch heute Seidenkultur haben. Von asiatischen Marktplätzen sind noch heute Worte üblich wie »Organsin-Seide« von Urgendsch in China herstammend, welches Organzi im Mittelalter hiess.

Diese Städte versandten nicht nur Gewebe, ^{but also} sondern auch gezwirnte Seidenfäden. Die Araber nannten die ausgekochte, degumirte, gezwirnte Seide, welche zur Atlasweberei diente, Ibrisan und Harir. Die bunten Atlasgewebe aus Tuster nannten sie Dibâdsch, während die Perser unter Dibâ einen golddurchwirkten Seidenstoff verstehen. Am unteren Tigris und Euphrat sind die Distrikte Chûzistan oder Susiane und Fars oder Persis durch die Herstellung schwerer und leichter Seidenzeuge berühmt geworden. Auch unter dem Islam bewahrten in diesen Distrikten die Städte Tuster (Sosirate) und Sûs oder Susa den alten Ruhm. Sûs wurde berühmt durch seine Sammete und Tuster durch seinen Atlas.

Ein Haupt-Motiv der sasanidischen Gewebe ist die Darstellung der Jagd in ^{kreisförmigen} Kreismedaillons. Das grösste Muster ^{dekorirt} schmückt den St. Ambrogioschrein in Mailand. Es ist nur reicher, aber nicht so harmonisch, als das wohl ältere Muster aus Maastricht, Tafel III B. Auf Pferden sieht man in symmetrischer Gegenüberstellung zwei Helden, welche mit Hunden den Löwen und Panther jagen. In St. Ursula in Köln ist ein Gewand mit seltsamen Gestalten auf geflügelten ^{rosen} Rössen. *) Wie weit die Sage vom wilden Jäger und von Dietrich von Bern, dessen Ross Flügel erhielt und mit ihm im Vesuv verschwand, mit diesen aus derselben Epoche stammenden reichen Geweben zusammenhängt, wäre näher zu erforschen.

In Verona ist am Portal von St. Zeno der wilde Jäger in Stein abgebildet. Das Bern am Gardasee als Stadt Dietrichs ist bekanntlich in der Sage das heutige Verona.

An anderer Stelle wiesen wir darauf hin, dass dasselbe nationale Element, welches die Iranier in der neupersischen Kunst damals so frisch zur Geltung brachten, von den germanischen Stämmen als verwandt ver-

*) Die Kirchenverwaltung von St. Ursula in Köln verweigerte mir wiederholt die Erlaubniss das unter Glas befindliche Gewebe zu copiren.

standen und weiter entwickelt wurde. Es hat die byzantinische und romanische Architektur beeinflusst und klingt durch die ganze sarazenische Kunst, auch nach ihrer Durchdringung mit indischen und chinesischen Motiven.

Die byzantinische Weberei.

Byzanz wurde mit dem Verfall Roms der Hauptstapelplatz des Handels. An der Grenze Asiens hatte es Handelsbeziehungen mit den fernsten östlichen Distrikten dieses Erdtheiles und vermittelte deren Schätze durch Avarn, Bulgaren und Ungarn dem westlichen Europa und durch die Türken und Kumanen bis ins nördliche Russland. Durch die Schifffahrt war es als Erbe der Phönicier mit allen Ländern des Mittelmeeres in Beziehung. Es wurde das Ziel der muthigen Wikinger, der Hanseaten jener Zeit.

Ausser Gold und Edelsteinen wurden seidene Zeuge, rohe Seide und Leinwand, reichgemusterte Tücher und fertige Kleider von Byzanz geholt.

Die beiden Mönche, welche aus Serinda am oberen Indus 555 die Eier der Seidenraupen und zwei Jahre darauf den zur Erhaltung und Pflege derselben so nothwendigen weissen Maulbeerbaum holten, begründeten, wie Procopius berichtet, unter Justinian die Seidenindustrie. In Korinth, Athen und Theben entstanden umfassende Manufakturen. Morea erhielt nach dem Maulbeerbaum, der dort massenhaft gepflanzt wurde, den Namen.

Kaiser Justinian hatte den grossen Werth der Seidenindustrie erfasst, aber indem er sie als Kronmonopol erklärte, förderte er nur eine einseitige hieratische Richtung. Er hemmte den artistischen Aufschwung, der nur bei vollster Freiheit möglich ist. Nur durch die vorzügliche Qualität der Seide suchte man für den Export Spezialitäten zu behalten.

Da die Einfuhr der Seide verboten war, wurden zunächst die bisherigen Vermittler, die Bewohner von Sogdiana geschädigt. Diese Provinz lebte fast nur vom Seidenhandel. Seitdem die Perser den Wasserweg nach Indien vorzogen, blieb die uralte Karawanenstrasse unbenutzt.

Justinian zog persische und phönizische Seidenarbeiter, Weber und Färber in seine Fabriken, so dass phönizische Städte wie Tyrus und Berytus, die bis zum Jahre 555 noch blühend waren, allmählig zurückgingen.

Als die Seide durch ihre Kostspieligkeit zum extremsten Luxus gehörte, wurde sie von Kirche und Staat als sündhafte Tracht verlästert. Bisher war Leinen nur allein der Inbegriff der Reinlichkeit und Würdigkeit und wurde daher allein bei heiligen Handlungen von den Griechen, Römern, Galliern, Germanen, Persern etc. getragen. Der ärarische Vortheil und die Prunksucht des byzantinischen Hofes mussten mit diesem Principe brechen. Zur rechten Zeit entdeckte Epiphanius, dass auch die

hl. Jungfrau Seide und Wolle gesponnen habe. Ohnehin wurde die reiche Musterung dieser schimmernden Gewänder durch das der Plastik und der Idealisierung des Körpers abgeneigte Christenthum begünstigt. Das schimmernde Symbol und das fast übersinnliche Element der Farbe, wie es durch die Lichtbrechung der Seide erscheint, musste sowohl den Persern wegen ihrer Licht- und Feuer-Religion, als auch den Christen wegen der Verklärung im Lichte imponiren.

Die eigentliche Musterung der Gewebe, insofern die Stickerei und ganz neutrale geometrische Formen nicht in Betracht kommen, beginnt, wie schon bemerkt, mit den spätrömischen und sasanidischen Geweben des 3. und 4. Jahrhunderts. Nachdem Byzanz den Handel mit dem nördlichen Europa beherrschte, wurden die ausgeführten Gewebe mit dem allgemeinen Namen »Byzantea« bezeichnet.

Die Seidengewebe erreichten eine solche Feinheit, dass unter Justinus II. Gesandte aus Sogdiana dieselben den chinesischen gleichstellten.

Die Blüthezeit der byzantinischen Weberei haben wir vom 7. bis 12. Jahrhundert anzunehmen, während vor Justinian, im 6. Jahrhundert, man nur mit importirten Coccons sich behalf und halbseidene Gewebe verfertigte, bei denen der feine Byssus, als Kette diente.

Das Halbbiren oder Feiner-Spühlen der importirten Seidenfäden muss von frühester Zeit an ein Haupterwerbszweig vieler Kaufleute gewesen sein. Seide spinnen bedeutet noch heute sprüchswörtlich: reich werden.

Die Behandlung der Seide gleicht noch vielfach der des Byssus, dass sie nämlich stark gedreht und sehr fein gesponnen ist. Sie hat daher, abgesehen von ihrer Mischung mit andern Fäden, noch nicht das ihr in den späteren Zeiten eigene Lüstre, ist dagegen viel solider gewebt und zeigt anstatt der lockereren Atlas- die festere Körper-Bindung.

Die Gewebe wurden je nach der geometrischen Eintheilung quadruplum, sexaplum etc. und nach der Farbe und sonstiger Ausstattung rodinum, mizillum, imizinum, leucorhodinum, auroclavum, chrysoclavum, fundatum, blatthin oder blatta etc. genannt.

Die Zeit der Bilderstürmer (Iconoclasten) scheint die von den Römern beliebten figuralen Darstellungen der Heiligen, Triumphatoren etc. verdrängt zu haben. Es ist jedenfalls bemerkenswerth, dass im Verhältniss die menschliche Darstellung selten ist, *) und die Mehrzahl der Gewebe rhythmische Linien und Thierornamente strenger festhält, als die frühere Epoche der Sasaniden und die spätere phantastischere der Araber.

Das Besticken und Bemalen der kostbareren Gewebe fand seltener am Orte der Fabrikation als an den verschiedenen Höfen und in Klöstern

*) Ein interessantes Beispiel bietet das Muster, auf welchem ein Gladiator einen Löwen bändigt. Man glaubte Simson, Herkules oder Daniel in dieser Figur zu erkennen. Das Gewebe befindet sich am Reliquienschrein des hl. Willibald in der Walpurgiskirche zu Eichstadt. Dr. Fr. Bock hat es auf Tafel II seiner Geschichte der liturgischen Gewänder publicirt, ferner Abbé Martin in seinen Mélanges d'Archéologie. Dieses feine kostbare Gewebe wurde vielfach zur inneren Ausstattung alter Einbände benutzt.

statt, wo man die zu beachtenden Symbole und Wappen nach den Wünschen der zu Beschenkenden bequemer anordnen konnte. Die von Anastasius Bibliothecarius im 9. Jahrhundert verzeichneten Kirchengewänder sind daher wohl nur von Byzanz bezogen, aber nicht alle dort gestickt.

Wo die Seide eine geringere Rolle spielte, z. B. bei einfachen derben Goldborten und Geweben, dürfen wir in jener Zeit auch eine Fabrikation in den westlicheren reichen Städten vermuthen, z. B. in Regensburg, Köln etc.

Die schon erwähnte bedeutende Fertigkeit der Kleinasiaten im Färben kam auch der so glänzend sich entwickelnden Seidenindustrie zu gut. Besonders die Purpurfärbung stand im hohen Rufe, welche als *purpura blatta* und *oxyblatta* bekannt war.

Wenn auch unsere heutige Färberei (besonders die Rothfärberei) vielfach über der alten steht, so müssen wir doch sowohl zur Erklärung herrlicher Farbennüancen, als zur Deutung vieler Ausdrücke die Notizen beachten, welche über die damaligen technischen und chemischen Proce-
duren, über Preise etc. vorhanden sind.

Professor R. Dozy hat die Namen der arabischen Gewebe in einem detaillirten Dictionnaire publicirt, welcher von der Amsterdamer kgl. Academie der Wissenschaften preisgekrönt wurde. Dann hat in jüngster Zeit Professor Karabacek uns in seiner Abhandlung »Ueber einige Bezeichnungen mittelalterlicher Gewebe« sehr viel Neues geboten.

Blattin ist ein Purpurstoff. Das Wort entspricht dem arabischen *balthin* (purpurn). Der Ursprung kommt wohl von dem Insekt, welches flach oder platt ist (*blatteus*, *blattinus*) und die farbgebende Substanz giebt.

Man unterschied den tyrischen, blutrothen Purpur und den Janthin d. h. den Amethyst-Purpur.

Durch die Verbindung der Purpurfarbe mit einem Kräuterroth erhielt man die Hysginfarbe, welche also ein künstlich erzeugtes Doppelroth, d. h. Dunkelroth ist.

In einer Schrift: *Carte della seta in Firenze trattato del secolo XV* publicato, wird die theure Kermesfärbung von der Beerenfärbung unterschieden. Erstere kostet bei einem Pfunde Seidengespinnt 40 Soldi als doppelte Färbung, hingegen 20 Soldi als einfache Färbung. Die zweite Art (*di grana*) kostete nur 12 Soldi.

Ein Pfund Taffetà *chermisi* kostete 12 Lire, hingegen *di grana* 8 Lire. Man unterschied ferner die feinere (*minuto*) und gröbere (*grosso*) Kermes-Sorte.

Die Purpurfärberei war schon in urältester Zeit unterschieden in der Färbung durch Conchylien, nämlich die Trompetenschnecke (*buccinum*, *murex*, *Κίχνη*) und die Purpurschnecke (*purpura murex*, *Πορφύρα*) und durch Herbarien. Bei letzteren unterscheidet man die Kermesbeere.

Bis zur Einführung der amerikanischen Cochenille war noch die Kermesschildlaus, *coccus illicis*, welche auf den Zweigen der Scharlach-Eiche lebt und getrocknet in den Handel gebracht wurde, das vorzügliche Färbemittel der alten Zeit und galt als armenische Farbe.

Die ächten Purpurfarben waren als die kostbarsten nur für den Hof und für die Kirche bestimmt, während die übrigen Nüancen von Hellrosa bis zum Violett und Dunkel-Blauschwarz dem Privatgebrauch überlassen blieben. Auch durften die Privaten bis zum Tode Justinians nicht ganz-seidene Kleider tragen, da dieses einen Eingriff in die Majestätsrechte bedeutete und mit dem Tode bedroht wurde. Erst Leo VI. gab im 9. Jahrhundert den für heilig erachteten Kaiserpurpur (*sacer murex*) für Borten etc. allgemein frei. Papst Paul II. verordnete 1464 die Einführung der Kermesfärbung anstatt der bisher üblichen Purpurfärbung für liturgische Zwecke.

Gelb wurde vom ächten Safran, rothgelb vom Saflor, dem wilden Safran, gewonnen. Der Safran (*arabisch safarân*) ist vom Orient zu uns gekommen. Neben Purpurroth ist Gelb die Farbe der Herrscher und der Freude. Sie spielte schon bei den alten Aegyptern und bei den mosaischen Priesterkleidern eine besondere Rolle. Die alten Perserkönige trugen gelbe Gewänder. Auch die Griechen liebten das Safrangelb, weil es lichtstrahlend und dem Golde am ähnlichsten ist. Bei Ovid trägt Hermes ein Safrangewand als er um Herse wirbt. — Dogmatische Spielereien der Mohamedaner erkennen in Safrangelb die von Allah am meisten geschätzte Farbe, die stets zuerst genannt wird. Auch wird Safran als verschleierte Genusssucht bezeichnet. Je mehr der Luxus sich steigerte, um so begehrt war dieser Blütenstaub der *Crocuspflanze*, und die Distrikte, in denen er in Asien gedieh, wurden als hochedle gepriesen, denn Safran wurde in gleichem Gewichte mit Gold aufgewogen.

Blau kam aus Hindustan herüber, wo die Pflanzengattung *Indigofera* zu Hause ist.

Die Gewandung erlitt in der Tracht viele Veränderungen. Charakteristisch ist, dass sie enger angezogen und mit horizontalen, anstatt schräglaufenden Borduren geschmückt wurden. Bei den Frauen war ausser den buntgemusterten und mit langen Schleppen versehenen Kleidern die Stola als Zeichen der ehrsamten Frauen bezeichnend, und galten die Zusammenstellungen in rothen und blauen Stoffen für die vornehmste. Die Tracht der byzantinischen Maria ist so geordnet.

Die ältesten Muster enthalten planetarische Gebilde und strenge geometrische Anordnungen (besonders Kreise). Die Thiergebilde sind weniger phantastisch wie die sasanidischen und streng stilisirt.

Ueber die Musterung der Gewebe berichtet Chrysostomus, dass der griechische Kaiser Arcadius seidene Gewänder mit goldenen Drachensbildern trage.

Von anderen Schriftstellern werden die Siglatons und die mit Matelasse gestickten Pfauengewänder hervorgehoben. *Portabant autem . . . pallia oloserica, purpuras siclades, ostrum . . . culcitra de serico acu, variatas operose, papiliones et tentoria preciosissima.*

Besonders reich war der Clavus des Mantels durch Webereien oder Stickereien verziert. Justinian befiehlt, dass bei den Beamten der mit Vögeln verzierte Clavus höher auf der Brust getragen werde.

Die Tracht der Geistlichen entwickelte sich erst vom 6. Jahrhundert an als eine besondere und vorgeschriebene. Vorher ist es nur der lange Talar, die tunica talaris oder Dalmatica und die Stola, die sie kennzeichnet. Die Camisia, das Pallium etc. waren ebenso wie die dalmatica, tunica, feminalia, pileus und balteus von Leinen. Der Bischof trug darüber die grüingefärbte paenula, oder planeta, oder casula. Jedenfalls war in der früheren Zeit die Tracht der Vornehmen reicher und kostbarer als die der Geistlichen, bis es später umgekehrt wurde.

Die Berichte der Schriftsteller (z. B. Fulcher von Chartres) preisen die Schönheiten Constantinopels und die Menge von Gold und Silber und reichen Stoffe aller Art. Gewänder werden als kostbarste Geschenke Fürsten und Gesandten in Byzanz ausgetheilt und als das Kostbarste im Abendlande verehrt und in den Kirchen aufbewahrt. Die Kreuzzüge vermittelten, zumal nach der Gründung des Lateinerreiches in Byzanz, fast für jede reichere Kirche des Abendlandes diese Schätze des Orientes und daher ist auch der Aufschwung der nordischen Kunst, die eine so reiche Fülle von Ornamenten zugeführt erhielt, begreiflich.

Theophilus (829—847) trat in eine nähere Beziehung zu dem glänzenden Hofe der arabischen Abassiden, um die Pracht seines Hofes durch geschickte Künstler zu heben.

Die byzantinische Prachtliebe hat wohl ihre höchste Entfaltung 911 unter Constantin Porphyrogenetos, dem Enkel Leo VI. erreicht, dessen Thron, wenn wir den Berichten des Anna Comnena und des Adanus Glauben schenken, von fast unglaublicher Pracht gewesen sein muss. Um den Gesandten der Barbaren zu imponiren, wurde er aus einer Versenkung emporgehoben. Goldschmuck mit vielfarbigen Emails der reichsten Art stellte mit kunstvoller Mechanik fliegende Vögel und wandernde Thiere dar. Kostbare gewirkte Stoffe umhüllten das Ganze und wurden zeltartig auf ein gegebenes Zeichen zurückgeschlagen, wenn die kaiserliche Majestät vorübergehend sichtbar wurde.

Durch die kunstliebenden Bischöfe von Mainz, Köln, Hildesheim, Bamberg, Salzburg etc. sind besonders im 10. und 11. Jahrh. viele byzantinische Gewebe nach Deutschland gelangt. Es sind schwere Seidenstoffe, welche mit grünlichem Schimmer wie Gold leuchten. Die Ornamente sind nur conturirt und erscheinen wie eingätzt. In der besondern Abhandlung über Siklats ist die Technik dieser irrthümlich als Siklatüne bezeichneten Gewebe erläutert.

Die Willigis Casel hat ebenso wie die des hl. Heribert in Deutz die Glockenform und das sog. Gabelkreuz. Der hl. Willigis wurde 1011 in dieser Casel in St. Stephan in Mainz beigesetzt. Bei der späteren Exhumirung erschien der Stoff nach Jahrhunderten wie neu. Merkwürdig ist, dass die Schlosskapelle in Aschaffenburg ein grosses Pluviale mit demselben Muster (abgebildet auf Tafel IV B) besitzt.

Es ist bekannt, dass die das Kunstgewerbe eifrig fördernden Bischöfe Willigis von Mainz und Bernward von Hildesheim wiederholt in Italien

waren. Wahrscheinlich brachten sie von dort diese Stoffe mit. Der streng heraldisch-monumentale Charakter dieser Gewebe steht im Gegensatz zur phantasiereicheren und freieren Gruppierung der Sarazenen. Auch war Byzanz berühmt durch seine ganzseidenen Gewebe und zwar im Gegensatz zu den sarazenischen, da der Koran das Tragen der ganzseidenen Gewänder verbot.

Analfi und Venedig übernahmen die Vermittlung der Byzantea nach dem Westen, nachdem die Schifffahrt auf der Donau durch die Ansiedelung der Avaren zu gefährlich war. Von Venedig ging der Handel über den Brenner nach Nürnberg. Heinrich II. stellte die Sicherheit der Kaufleute auf dieser Handelsstrasse her und Papst Urban II. erklärte sich 1095 als ihr Schutzherr.

Die Vorliebe für byzantinische Pracht wurde in Deutschland durch die Vermählung Otto III. mit der griechischen Prinzessin Theophane begünstigt.

Als König Roger II. die Seidenindustrie auf Sicilien so grossartig förderte, weckte er den Neid des griechischen Kaiserhauses. Emanuel verband sich mit den Venetianern, aber Roger schlug seine Gegner, eroberte im Fluge Griechenland und nahm die besten Seidenweber aus Theben, Athen, Korinth und andern Städten mit nach Sicilien, wo Palermo tonangebend für Europa wurde.

Unter der comnenischen Dynastie gewann das byzantinische Reich insbesondere durch Kolo Johann Manuel und Nicephorus von 1118—1179 sein altes Ansehen, bis es 1204 als griechisches Kaiserreich aufhörte und zeitweise von den Lateinern in Besitz genommen wurde.

Als die Kreuzfahrer mit Hülfe der Venetianer Constantinopel eroberten, erhielt Venedig 1204 den Pelopones und Epirus als Belohnung oder Siegesbeute. Hierdurch kam es in den Besitz der wichtigsten griechischen Pflanzstädte der Seidenindustrie und konnte nach und nach mit wachsendem Erfolge in Concurrenz mit dem im 13. Jahrh. so mächtig aufblühenden Lucca treten. Als Lucca durch Ugurio Fageolana zerstört war, wanderten wie Nicolaus Tegrini berichtet, die Guelfischen Weber nach dem Norden und verbreiteten die Seidenweberei durch ganz Europa. Viele mögen sich auch in Venedig niedergelassen haben, das nach der Einnahme von Florenz durch die Franzosen, mit Hülfe der griechischen Colonien jegliche Concurrenz besiegte.

Sarazenische Gewebe.

Persien heisst nach dem Tode des letzten Sasaniden (644) Iran unter den Arabern. Es verlor Namen und Religion, aber seiner Cultur und seinem Luxus huldigten die Eroberer. Die höchste Blüthe Persiens in Bezug auf Luxus fällt unter Schah Abbas den Grossen.

Eine gedrängte geschichtliche Uebersicht erscheint nothwendig, um den Fabrikanten, Zeichnern etc. den allgemeinen Rahmen für die oft abgerissenen, geschichtlichen Daten zu geben, welche die Weberei der Sarazenen betreffen.

Die Araber begannen 632 ihre Eroberungen mit der Unterwerfung Persiens, Syriens, Aegyptens, des nordwestlichen Afrika und der Inseln Cypern und Rhodus. Eine 7jährige Belagerung Constantinopels brach jedoch 668 ihre Kraft, hingegen wurde schon 692 Carthago erobert und bis 713 auch Spanien besetzt. Mit dem Tode des Khalifen Omar begannen die inneren Partëiungen und wurden verschiedene Khalifate gegründet. Das Khalifat von Spanien hatte in Cordowa seine Hauptstadt, und dauerte von 756 an 250 Jahre.

In Aegypten herrschten die Fatimiden, während Bagdad durch die Abassiden als Hauptstadt und gleichsam als das muhamedanische Rom 762 schnell emporblühte. Hier herrschte der weise Harun al Raschid, der 783 sogar die byzantinische Kaiserin Irene zu einem Tribute verpflichtete. Unter seinen Nachfolgern verfiel das Reich und nur der äussere Glanz wurde eifersüchtig gewahrt. Muhamed III. erbaute sich, da er in Bagdad sich bedroht glaubte, die Stadt Sermenrai mit einem glänzenden Palaste. 846 waren die Araber von Afrika aus bis Rom vorgedrungen, wo sie Leo IV. vertrieb, sie befestigten sich jedoch in Sicilien.

Die Streitigkeiten unter den Khalifen, ihre Abhängigkeit von der Leibwache, Aufruhr und verschiedene Usurpationen hatten zur Folge, dass die Griechen viele Länder und Inseln zurückeroberten, z. B. Antiochien und Cypern, 960.

Die Herrschaft der Abassiden ging dann wechselnd auf die der Samaniden und Buiden über, welche erstere die weitgedehnten Provinzen Mazaderan, Sedschestan, Khorazan, Rei und Ispahan und letztere im Süden über Iran, Kirman, Khursistan und Laristan geboten.

Die Einfälle der seldschukischen Turkomanen führten nach vergeblicher Abwehr 1027—1063 zur Herrschaft derselben. Die höchste Blüthe erreichten sie unter Saladin, 1171—1192.

Der Mongolensturm unter Dschengis-Chan, 1227, machte dem persischen Khalifat in Bagdad ein Ende und begann die Herrschaft der Othomanen.

Nachdem wir schon die Einflüsse Chinas und Indiens geschildert haben, ist das Charakteristische der arabisch-persischen Decoration hervorzuheben.

Es ist begreiflich, dass da, wo die Textilkunst in der Architektur des Tempels und des Wohnhauses das Alpha und Omega der decorativen Kunst war, auch eine Vollkommenheit und Durchgeistigung erreicht wird, die da unmöglich ist, wo die Textilkunst nur eine bescheidene Rolle spielt und von untergeordneten Künstlern gepflegt wird. Der Wetteifer grosser Nationen, den Werth der Seide als des kostbarsten Materiales zu

steigern, war vom 9. bis 16. Jahrhundert ausserordentlich gross, so dass wir noch heute von dieser Erbschaft zehren.

Unerschöpflich sind die sarazenischen Künstler in der Erfindung neuer rythmischer Linien, schöner Gruppierungen, herrlicher Farbeneffekte etc. Es sind zwar dieselben Grundfarben, die viele Jahrhunderte als die bewährtesten gebraucht werden, aber wie mit denselben Tönen der Oktave unzählige Accorde und Melodien sich ergeben, so auch ist diesen Geweben die reichste Variation in gegebenen Gränzen möglich. Die Lokalfarbe ist tief gesättigt und warm, so dass Ernst mit Ruhe und Pracht verbunden ist.

Die Hauptfarben sind Purpur und Violettblau, welches mit Grün sehr harmonisch stimmt. Dann ist ein feines Rosinroth bemerkenswerth, welches ebenfalls mit dem grünen Blattwerk sich sehr gut verträgt. Ein bläuliches feines Grau und Gold, hin und wieder auch Himmelblau und Naturseide, das sind die wenigen, aber stets überraschende Effekte bietenden Farben.

Stets ist darauf Bedacht genommen, dass das Typisch-Bedeutende, das allgemein Wesentliche als Wahrheit im Gegensatz zum wechselnden Scheine der Wirklichkeit uns entgegentritt. Bei allen Thieren und Pflanzen ist das Rythmische und die Grazie der Bewegung, die Eigenart etc. durch strenge Conturen betont und stets ist alles fein erwogen, damit durch häufige Wiederholungen das Auge angenehm berührt wird. Bei Geweben bedingte der Aufzug, dass man der geringeren Mühe und Sparsamkeit wegen die Muster sehr schmal und hoch componirte. Auch verursachte der oft wechselnde vielfarbige Einschlag horizontale Streifen. Wollten wir diese Muster für faltenreiche Gewänder wieder benutzen, so würden sie uns besser gefallen, als für Wanddecorationen, da durch das platte Ausspannen der schmalen und hohen Muster horizontale Streifen entstehen. Es ist also zu empfehlen, die Muster breiter zu halten, sie überkreuz zu wiederholen und nicht zu grosse Wandflächen mit denselben zu verzieren. Bemerkenswerth ist, dass die Verbindung von Thier- und Pflanzenformen, welche in der griechischen und römischen Ornamentik so bedeutend entwickelt ist, ganz wegfällt. Erst die Renaissance führt diese Verbindung wieder ein.

Die philosophische Grübelelei der Perser führte zu der Auffassung, dass in jedem Muster Raum (Zemin) und Zeit (Zemân) symbolisirt sei. Das galt besonders bei den Gebetteppichen, damit beim Gebet, wenn das Endliche und Unendliche zusammenfliesst, die Anschauung Gottes in tiefster Symbolik angeregt werde. Vom Hintergrunde des Musters, als ein Theil des unendlichen ewigen Raumes, hebt sich das Ranken- und Blattwerk mit Thieren etc. als die in der Zeit sich entwickelnden und mit ihr versinkenden Erscheinungen und Symbole ab. Wir sind gewohnt, fast nur durch die Musik ähnliche religiöse Eindrücke zu empfangen.

Die Ornamentik ist in erster Reihe ^{Raum} Raumpoesie, sie hat durch den Ausdruck elementarer Linien, durch proportionale Flächen, die mehr oder weniger Licht- und Farben-Contraste zeigen, zu wirken. ^{Symbole} Eintheilung des Raumes und Belebung der Theile, die durch Unterordnung unter ein Gesetz ^{bedeutet}

zu einander in Beziehung treten, sind also die elementaren Grundbedingungen jeglicher Ornamentik, bevor die Darstellung reizender Einzelheiten das Ganze belebt. Da mag denn wohl instinktiv aus der künstlerischen Erkenntniss, dass der Raum das Ewige, aber nichts Substantielles sei und dass das in der Zeit sich Vollziehende für uns relativ das Mass des Raumes, und der Raum das Mass der Zeit sei, auch die philosophische Erkenntniss erwachsen sein. Unser Kant hat also in der Ornamentik jener Gebetteppiche eine liebliche Illustration seiner Philosophie ein Jahrtausend vor seiner Geburt gehabt.

Wie Raum und Zeit in religiös-mystischer Weise gedeutet wurden, so dienten auch die Blumen bei Gebetteppichen*) zu Sinnbildern, die das contemplative Sich-Versenken in Gott fördern sollten. Die Mystiker sprechen von Gott als von einer menschlichen Schönheit, einem Geliebten, zu welchem die Seele (stets weiblich gedacht) in hingebende Beziehung tritt. Aehnlich haben die christlichen Mystiker das hohe Lied Salomos gedeutet. — In der frommen mystischen Blumensprache vergeht das Veilchen in seinem Trauergewande**) vor Gram in ungestillter Sehnsucht nach Gott. Eine andere Auslegung ist, dass es sein in den blauen Mantel gehülltes Haupt demüthig zur Erde neigt, während das Grün unter seinen Füßen einen Teppich ausbreitet, der zum Gebete einladet.

Im Gegensatz zum Veilchen steht die A n e m o n e, deren herrliches Aeussere täuscht, während das Innere schwarz und ohne labenden Duft ist. Ihr fehlt die göttliche Begnadigung und deshalb muss sie trauern und sich schämen.

Die Wasserlilie (Lotos) schmachtet in tiefstem Liebesschmerze nach dem hellen klaren Wasser, in welchem sie sich spiegelt. Wie Tantalus quærit aquas in aquis, vergeht sie vor Durst. Nur Nachts taucht sie ihr Haupt unter Wasser und ihre wachende Seele versinkt in Betrachtungen ihres Glückes. Auch hier bedeutet das Wasser die Gottheit und Lotos die Seele.

Die verschiedenblühende Saflorblume (Chiriji) deutet durch die gelbe Farbe die unglückliche Liebe an und durch die blaue, dass sie voll Gram sich verzehrt. Abends entströmt ihr ein herrlicher Duft, denn wenn die Nacht sie mit Schatten deckt, kündigt sie ihre leidenschaftliche Liebe.

Die Iris oder Schwertlilie ist unter den Blumen die Verkündigerin oder Dolmetsch, da sie Blätter wie Zungen hat.

Auch die buddhistische Lehre hat viele geheimnissvolle Andeutungen oder Symbole in der Ornamentik jener Zeit niedergelegt. Wir begegnen oft dem Baume der Erkenntniss »Hom« und dem Sonnenrad, da ja die Lehre Buddha's wie die Sonne die Welt durchlaufen und erleuchten sollte.

*) Siehe Dr. Jos. Karabaceks »Die persische Nadelmalerei Susandschird«. Leipzig, G. A. Seemann, 1881.

**) Blau ist die Farbe der Trauerkleider. Beim Tode der Fürsten pflegte man Minarets und Moscheenkanzeln mit blauen Filzdecken zu umkleiden. Auch wurden Todesurtheile auf blauem Papiere ausgefertigt.

Es sind theils indische, chinesische, theils uralte Symbole des Feuer- oder Lichtcultus, denen wir in der sarazenischen Ornamentik begegnen.

In der Religion der Perser wurzeln einige phantastische Ornamente, z. B. ein Thier mit Frauenkopf, Tigerschwanz, Hirschläufen, welches Mohamed und Ali am jüngsten Tage besteigen, um den Ausgewählten Wasser aus dem Strome des Lebens zu reichen.

Aus der Zeit der Feueranbeter ist der Quranbad vorhanden, welcher in der Luft als Adler, auf der Erde als Drache erscheint. Das angebliche Koranverbot, nichts Lebendes darzustellen, begünstigte gewiss die Darstellung der Fabelthiere, z. B. Vögel und Drachen mit Frauenköpfen.

Den Lichtcultus der Perser erklärt die Vorliebe für Symbole und Thiere des Lichtes. Wir finden das cherubartig geflügelte Löwenhaupt als Symbol der Sonne, ferner den Adler, Sperber, Falken, Hahn und Pfau. Die flammende geflügelte Sonnenscheibe, der Halbmond, Sterne, Wolken und Strahlen sind beliebte Motive. Als Gegensatz zu diesen Symbolen dienen die Thiere, welche in Laubgehägen sich vor dem Lichte verbergen.

Die früheren Deutungen der sarazenischen Ornamente sind durch die Nachweise aus der orientalischen Literatur durch Professor Karabacek *) corrigirt und haben nur noch für die italienischen Sarasin's einige Bedeutung.

Die zahlreichen Gewebe mit Jagdszenen d. i. Treiben des Wildes. Auffallend ist auf zahlreichen Mustern das Vorkommen des Leoparden als Jagdthier **) und Kampfgenosse. Wir sehen sie auf Geweben kunstgerecht ihr Opfer anfallen, um ihm das Rückgrad zu durchbeissen. Das Gehege bedeutet die Einfriedigung des Jagdgebietes. Nur bei den späteren Variationen ist die Hindeutung auf das Paradies erlaubt, in welches sich Hirsch oder Einhorn, die von Hunden gehetzt werden, flüchten.

Von Interesse ist, dass die bei den Jagden beteiligten glücklichen Jäger und selbst die Falken- und Leopardenwärter mit solchen gemusterten Geweben, die als Ehrenkleider galten, beschenkt wurden. Sie bedeuten also Ruhm, Ehre und Ansehen, und somit ist es leicht erklärlich, dass auf einem Gewebe des 13. Jahrhunderts auf einem Leoparden das arabische Wort Ruhm oder Ehre steht.

Der Adler bedeutet Reichtum und Glück, der Haase die Vermehrung der Glücksgüter. Das Thiersymbol Khilin stammt, wie schon erwähnt, aus Ostasien.

Muster mit Löwen heissen Musäbbä. Der stehende und schreitende Löwe bedeutet Herrschaft. Zuweilen ist das Wort Mulk = Herrschaft beigelegt. Der Widehopf bedeutet Weisheit. Auf Tafel 29 bedeuten also

*) Dr. Joseph Karabacek: Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe. Selbstverlag. 1882.

**) Ein gewisser Kuleib ibn Wail soll beim Beginn des Islam der erste Sarazene gewesen sein, welcher Leoparden für die Jagd und für die Schlacht abrichtete.

Löwe und Wiedehopf, dass das Gewand für einen weisen Herrscher oder für dessen Gefolge und dessen Freunde gewebt ist. Die Buchstaben sind auf diesem Muster korrumpirt von issabe = »Sultan der Weise.«

Wo ein Löwe einen von einem Adler verfolgten Wasservogel packt, soll ausgedrückt werden, dass der Träger des Gewandes ein tapferer Mann ist, der den Vogel unter den Flügeln des Adlers erjagt. Wo ein Adler unter Sonnenstrahlen, die aus den Wolken hervorbrechen, sich herablässt, oder wo ein Löwe sich auf ein Thier stürzt, haben wir es mit Geweben des Todtencultus oder der Trauer zu thun. Der Araber sagt von von dem Gestorbenen, dass der Löwe ihm die Reisszähne gezeigt, und dass er gesehen, wie der Adler des ^{des Himmels} Gestirns seine Flügel eingezogen.

Die Hoffnung, in den älteren Gräbern der Chalifen, Emire und Sultane etc. Gewebe zu finden, ist vergeblich, denn nach den alten Vorschriften wurden die Leichen nur in einfache starke Leinwand oder in weisse Baumwollzeuge gehüllt. Meistens sind es Stoffe aus Bälbeck, die als Todtenlaken dienen.

Der Hang zu grosser Luxusentfaltung verdrängte später diese Einfachheit. Von dem 991 gestorbenen ägyptischen Wezir Jacob ibn Jusuf heisst es, dass er in 30 schwere Goldbrokate und 20 Gewebe von Leinen, die mit Seide und Gold durchwebt waren, gehüllt worden sei. Im Jahre 1227 verfügte der gelehrte und fromme Aijubaden-Sultan el Melik el Muazzam Isä testamentarisch, dass er nach seinem Tode in weisse Todtentücher, nicht aber in solche aus Goldstoff gehüllt werde. Wie schwer für Nicht-Orientalisten die Deutung vieler Muster ist, beweist die Tafel 97. Auf derselben ist eine Frau abgebildet, welche mit einem Netz einen Hasen fängt und an einer Kette oder Leine vorn einen Jagdhund und dahinter den gefleckten Jagdpanther führt. Unter ihr befindet sich eine Frau mit einem Adler. Nach Karabacek lehrt die arabische Symbolik, dass das Fangen eines Hasen Einkommen, Verheirathung und Kindersegen bedeutet. Wer auf einem Adler im Traume oder im Bilde reitet und bisher arm war, erreicht Gutes. Wer eine Frau sieht, die auf einem Adler reitet, gelangt ^{stufenweise} durch Unterwürfigkeit zur Herrschaft. Das vorliegende Muster hat also zu einem Festkleide die Symbole einer ehrenvollen Carrière benutzt.

Eine ebenso interessante Deutung hat Prof. Karabacek dem Muster auf Tafel V von Bocks lit. Gew. I. Band gegeben. Das Gewebe zeigt eine sitzende Figur, welche in beiden Händen je eine Schlange hält, die in Drachen ausgehen. Zwischen der durch die Verschlingung beider Schlangenkörper entstehenden Ovalöffnung sieht man eine Figur, die sofort als die arabische Darstellung des Krebses (Himmelszeichen) zu erkennen ist. Nun heisst es überhaupt schon: »Wenn Jemand sieht, dass er eine Schlange anfasst, ohne sich vor ihr zu fürchten und sie wendet, wohin er will, der erreicht Glück, Macht und Sieg.« Die Figur mit den Schlangen stellt das nördliche Sternbild »der Schlangenträger« El-hawna d. h. »der schlangensammelnde Mann« vor. Die Sterne dieses Bildes bedeuten nach

arabischer Auffassung, so weit sie die Schlange betreffen, eine Trift, auf welcher die Schafe weiden. Der Stern am Kopfe des Schlangentödters deutet den Hirten an, dem der Hirtenhund Kelb er rai an der rechten Schulter zur Seite steht. Es heisst aber vom Hirtenhunde, dass er den, der ihn anblickt, hinführt zum Genuss der Gunst eines Königs. Die Weide soll also die Königsgunst versinnbildlichen. Glück und Muth bedeutet ferner, dass die Drachen nur 1 Kopf haben, da 2- und 3köpfige Drachen Unglück, Krankheit etc. bedeuten. Das Gewand war also als Ehrenkleid einem Emir bestimmt, der als Kriegermann in hoher Fürstengunst stand.

Der Granatapfel versinnlicht nach arabisch-persischer Auffassung den König und Herrscher. Die mit ihm geschmückten Gewebe sind Zeichen seiner Huld.

Bei den alten Persern begünstigte die strenge Hofetiquette die Entwicklung der Pracht der Gewänder. Ein purpurnes übereinandergeschlagenes Unterkleid wurde mit einem weissen Streifen eingefasst, der vom Halse bis zu den Füßen lief. Man trug karmoisinrothe Beinkleider und ein mantelartiges purpurnes Obergewand. Reiche Stickereien, kostbare Gürtel waren allgemein üblich. Das Volk trug allgemein leinene Unterkleider. Die Stadt Borsippa im Euphratthal war durch ihre Flachscultur berühmt und als *λεονοργεῖον μέγα* dem Apoll und der Diana gewidmet. Ueber dieses leinene Unterkleid trug man einen geblühten Wollstoff.

Aelian berichtet von dem wunderbaren Glanze der Kleider am persischen Hofe und Diodor erzählt von Alexander dem Grossen, dass er das glänzend weisse Gewand, den Kopfbund und den Gürtel der persischen Tracht angelegt, hingegen die langen Beinkleider und das faltige Obergewand verschmäht habe. Tertullian *) sagt von ihm: Vicerat Medicamentum et victus est Medica veste. Ein medisches Gewand bedeutete ein seidenes und Seide war damals gleichbedeutend mit Verweichlichung. Die alte Tracht der persischen Könige wurde durch den Werth der Insignien auf 12,000 Talente geschätzt. Die königlichen Gewänder waren mit den Darstellungen von Falken und Habichten, den heiligen Vögeln des Ahuramarda, bedeckt. Im Buche Esther werden solche königliche Abzeichen auf hohe Würdenträger übertragen: Mardechai ging hinaus von dem Könige in königlichem Kleide, purpur, blau und weiss mit einer grossen goldenen Krone (Tiara) und einem Mantel, weiss und purpurroth, und die Stadt Susan jauchzte und freute sich.

Die Stelle im Koran: »Die Gerechten und Gottesfürchtigen werden im himmlischen Paradiesgarten als Brüder auf weichen Kissen ruhen und mit gold- und silberdurchwirkten grünen Gewändern von feinsten Seide und mit goldenen und silbernen Armgeschmeiden bekleidet sein,« hat gewiss viel dazu beigetragen, einen solchen Himmel schon auf Erden zu schaffen. Es kam noch hinzu, dass die an sich nüchternen Araber mit dem übertriebensten Luxus der eroberten Völker überschüttet

*) Tertullian lib. de Pallio 4.

wurden. Unter den Omajaden wurde schon 661 Damascus, ähnlich wie Cordova in Spanien, der Mittelpunkt des Luxus, dann trat unter den Abassiden Bagdad in den Vordergrund.

Obschon Mahomed seidene Kleider zu tragen verboten hatte und solche nur für den Himmel in Aussicht stellte, war der Eindruck der chinesischen Seide und des Sammtes so mächtig, dass das Verbot bald überall übertreten wurde und kein Beispiel bekannt ist, dass die Staatsgewalt es zu retten suchte.

Die Beobachtung, dass viele sarazenischen Gewebe die Kette aus feinem Leinen und Nessel haben, und somit nur der Einschlag Seide ist, lässt vermuthen, dass auch hierin eine Umgehung des Koranverbotes liegt, da eine spitzfindige Auslegung das Tragen halbseidener Gewebe gestattete.

In den Städten Damiette, Behnesch, Tennis und Dabik wohnten tributpflichtige Christen, von welchen man annimmt, dass sie die reichen Gewebe mit bildlichen Darstellungen verfertigt haben, welche die Bekenner des Korans zwar bewundern und tragen, aber nicht selbst anfertigen durften. In dieser Weise wäre also das berühmte Verbot umgangen worden. Eine mildere Auffassung ist, dass das Verbot mehr die Nachahmung des Einzelwesens als der Gattung betraf und somit zur Stilisirung geführt habe. Die Darstellung der Geschöpfe der Phantasie, die nur im idealen Gebiete der Kunst lebten, war demgemäss gestattet.

Der Emir Abdullah ibn Amir war 649 Statthalter in Bassra (Bassora) und gab zuerst das Beispiel, Seide zu tragen, indem er mit einem Mantel aus schwärzlichem Seidenplüsch die Kanzel der Moschee bestieg. Die Anwesenden waren über das seltsame Gewand so überrascht, dass einige riefen: »Seht, er hat das Fell eines Bären angezogen!« Bis dahin war also Sammet nicht bekannt und dauerte es noch lange Zeit, bis Tuster es fabricirte, und bis es in den europäischen Handel kam.

Dieser Emir Abdullah verdient noch besondere Beachtung, da er zum zweiten Male das Reich der Sasaniden unterjochte. Er züchtigte Fars, eroberte Istachr (Persepolis) und Schiraz, besetzte Kirmân und Chorasân und drang 651 bis an den Oxus vor, wo ihm die huldigende Bevölkerung Seide und Gewebe entgegenschickte. — Nun war Alles zurecht gelegt, um die einfachen arabischen Wüstensöhne zum höchsten Luxus der Textilkunst zu führen, denn sie besaßen Industrie und Handel, den sie mächtig zu steigern wussten. Wahrscheinlich ist die Zeit 800 bis 1300 nach Christus die ergiebigste aller Zeiten für die Textilkunst gewesen. In den Schatz- und Teppichkammern der Sultane und Emire wurden fabelhafte Vorräthe von gewebten Teppichen, Wandbehänge und Kleidern angehäuft. Als 1067 diese Schätze des Sultans geplündert wurden, kamen diese unermesslichen Werthe weit und breit in den Handel.

Aus dieser Epoche besitzen wir verhältnissmässig wenige Reste, da die sicilianische Industrie für das Abendland den Hauptbedarf lieferte und selbst dem Oriente viele kostbare Gewebe zuführte. So soll Adah, die

Tochter des Khalifen Moëz, 30,000 sicilianische Stoffe und ihre Schwester Raschidah 12,000 Gewänder besessen haben. In dieser Angabe, die H. Weiss von Et. Quatremère entlehnt, ist ein Beweis für die bedeutende Entwicklung der sicilianischen Weberei enthalten.

Die Prachtliebe unter Harun al Raschid und Al Mamun im 8. Jahrh. war so übertrieben, dass weder Byzanz noch irgend ein anderer Hof damit wetteifern konnte. Die Schilderung eines arabischen Schriftstellers, wie ein griechischer Gesandter von Moktaber im Palaste des Khalifen empfangen wurde, ist in den Zahlen jedenfalls übertrieben und entspricht den fabelhaften Schilderungen der Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. Bei diesem Empfange sollen 160,000 Mann aufgestellt gewesen sein. Im Palaste waren 700 Thürsteher und 4300 Eunuchen. 38,000 Wandteppiche, von denen 12,500 von Seide und reich mit Goldfäden durchwirkt waren, schmückten die Wände etc. Wie reich der Thron gewesen ist, beschreibt der Gesandte des Kaisers Berengar, welcher 949 eine Copie desselben am griechischen Hofe sah. Dieser Thron war von einem ehernen, vergoldeten Baume überdacht, auf dessen Zweigen goldene Vögel sassen, die Gesang ertönen liessen; grosse, mit Gold überkleidete ehernen Löwen, die mit den Schweifen schlugen und brüllten, bewachten den Thron, welcher hoch und niedrig gestellt werden konnte. Der Kaiser erschien oft in wechselnder Kleidung, um den Gesandten zu imponiren.

Die Stämme zeichneten sich allgemein durch vorwiegende Farben aus. Die Omajaden trugen Weiss, die Abassiden Schwarz und die Fatimiden Grün. Charakteristisch ist das stärkere ^{Vorwiegen} der grünen Farbe gegen die früheren Epochen. Als Grund hierfür dürfen wir einestheils annehmen, dass der Glanz der Seide die Zusammenstellung der beiden grössten Contrastfarben Roth und Grün erlaubte und somit die höchste Pracht ermöglicht und dass andernteils Grün die Farbe des Propheten und seiner Nachkommen und Anhänger war.

Die Tracht der Vornehmen war durchweg ein Paar weite Unterhosen von Leinen und Baumwolle, die bis zu den Knien oder Knöcheln reichten. Darüber kommt das weisse Hemd (Kamis) und über dieses der gestreifte oder gemusterte Kaftan mit weiten, gewöhnlich über die Hände fallenden Aermeln. Darüber wird ein breiter gewundener Shawl als Gürtel getragen, und schliesslich deckt der faltenreiche Rock Gibbeh das Ganze. Der Turban ist aus einem feinen Stoff und wird so gewunden, dass die Enden zur Seite oder hinten herabfallen.

Die reichsten Kleider wurden als Ehrengaben von den Khalifen mit Titeln verliehen. Solche Kleider, Khelad oder Tiraz genannt, galten als höchste Auszeichnungen und hatten die Titel Zemin ad Daulat und Omir al Millat zur Folge. Man suchte durch öfteres Wechseln der Kleider Bewunderung und Neid zu wecken.

Professor Karabacek liess es sich nicht verdriessen, aus persischen und arabischen Schriften die Preise der Khalifenkleider zu notiren. Bei einem Prunkgewebe kostete das Weben 50 Dinare = 1000 Francs; zum

Belegen der Goldfäden brauchte man $351\frac{1}{2}$ Miskel feines Gold = $394\frac{1}{2}$ Dinare = 7890 Francs.

Es sind uns Schilderungen der reichsten Prachtgewebe erhalten, die seit dem 8. Jahrhundert, in der Blüthezeit obiger Städte verfertigt wurden.

Die unermesslichen Hilfsquellen, welche den Khalifen und sonstigen Grossen ungeheuere Reichthümer erworben hatten, führten zuerst zur Ueppigkeit und bald auch zur Wüstheit und sinnloser Verschwendung. Die reichen Gold- und Seiden-Gewänder wurden selbst auf den langen Schleppen mit Perlen und Edelsteinen so reich besetzt, dass man sagte, der Träger eines solchen Kleides schleppe brennende Kohlen hinter sich.

Der Bericht von Beihaki, dass der Barmekide el Fadhl ibn Jahja († 808) 2000 Stück Tuster-Atlas ausser Siklatun, Dibâdsch etc. vertheilen liess, bekundet, wie fabelhaft der Aufwand der Sarazenen zur Zeit Karls des Grossen war.

Der Khalif el Muizz li-din allâh liess 964 eine reiche Seidentapete anfertigen, deren Fond aus blauer Tuster-Korkûb-Seide bestand. Dieses Wunderwerk der Hautlisse-Arbeit stellte eine Art Landkarte vor. Es waren Abbildungen der Erde, Gebirge, Meere, Städte, Flüsse, Strassenzüge und besonders die heiligen Städte Mekka und Medina eingewoben und Alles war durch Inschriften verdeutlicht. Auch war eine Widmungslegende am Rande angebracht. Dieser Wandteppich kostete damals 22,000 Dinars = 286,000 Frcs.

In der Kirche Nôtre-Dame in Paris ist ein Stoff aufbewahrt, der für den Khalifen der ägyptischen Fatimiden El Hakem Biamrillah gegen das Ende des 10. Jahrhunderts gewebt wurde. Der Name des Khalifen und der seines Vaters ist eingewebt. In der Beschreibung der Schätze und Palasteinrichtung des Fatimiden Mostanser Billah (1050) heisst es: »On compte encore un nombre prodigieux de tentes, de pavillons, de châteaux formés d'étoffes d'or, de Dabik, de Behnesch, de velours, de satin, de Damas et de soie, de toute espèce et de toutes couleurs. Les uns étaient tout unis, d'autres étaient couverts de plus belles peintures et présentaient de figures d'hommes, d'elephants, de lions, de cheveux, de paons, d'animaux et d'oiseaux de toute espèce. L'intérieur était revêtu de velours, de satin brodé d'or, d'étoffe de soie de la Chine et de Coster, de tous genres et de toutes couleurs. Chaque tente était accompagnée de tous les meubles et des ustensiles nécessaires. On y voyait des colonnes couvertes d'argent des tapis dorés ou non dorés, des vases d'argent et des cordes revêtues de coton ou de soie.«

Man hatte Zelte, die aus 64 Teppichen bestanden und zu deren Fortschaffung 100 Kamele nöthig waren. Ein solches mit reichen Thier-Ornamenten versehenes Zelt war auf Befehl von Sazoury, Vezir von Aegypten, innerhalb 9 Jahren von 150 Arbeitern* angefertigt worden. Es hatte 30,000 Dynars gekostet.

Von einem in Aleppo verfertigten Zelte wird berichtet, dass es 30,000 Dynars gekostet und dass der höchste venetianische Mastbaum als Mittel-

stange gedient und 40 coudées *) Höhe und 24 palmes Umfang gehabt habe. Für den Khalifen Dahei war in Tennis ein Pavillon angefertigt, der von sechs silbernen Säulen getragen war und Stoffe von reinen Goldfäden zeigte. Er wurde auf 14,000 Dynars geschätzt. Die Wand- und Zelt-Teppiche nannte man Hayeh, die gestickten aber Hestah.

Prof. Karabacek hat einen der berühmten persischen Teppiche, der die heilige Kaaba in Mecca schmückte, in dem epochemachenden Werke »Die persische Nadelmalerei Susandschird«, abgebildet und eingehend besprochen. Er fand ein Stück dieses Teppichs bei Herrn Graf in Wien. Die Ergänzung ergibt einen Gebetteppich mit Nischen. Jede Nische hat ihre eigene Bordure und einen goldenen Fond, in welchem der Lebensbaum gestickt ist. Der Ort Susandschird hat seinen Namen von der Nadelwirkerei erhalten. Auf dem einfachen Haute-lisse-Stuhl wird mit Gold und Seide das Ganze eingestickt. Man darf jetzt annehmen, dass die Hautelissewirkerei unter Ludwig VII. vom Orient nach Frankreich und den Niederlanden gekommen ist. In der Provinz Susandschirdistan wanderten 1148—1149, als Ludwig VII. in Syrien weilte, viele Weber aus, weil Aufstände das Land ruinirten. Viele derselben sind wohl nach Sicilien gekommen, andere gingen nach Südpersien, nach Chusistan und Fâres wo im 14. Jahrh. die Gobelinwirkerei blühte. Da der publicirte kostbare Teppich nach Karabaceks Hypothese aus dem Anfange des 14. Jahrh. stammt, so hat sich die Provinz später wieder erholt.

Wir haben also noch einen Rest aus der Blüthezeit der arabischen Kunst, vielleicht ein Stück des Wunderwerkes jener berühmten asiatischen Teppiche vor uns, welche die Araber bei der Eroberung von Ktesiphon erbeuteten und vertheilten. Der Werth des zertheilten Teppichs wurde auf 4 Million Frcs. veranschlagt.

* In Timis in Aegypten am Menzaleh-See verfertigte man für die Khalifen Kleider aus Goldstoff, Badare, die weder des Zuschneidens noch der Näharbeit bedurften. Der Preis wird mit 1000 Dinare = 20,000 Frcs. angegeben.

Aus Mossul und Amid (Diarbekir) stammten die feinsten Linnen-gewebe (Musseline), Damascus war durch seine Damaste und Sammete berühmt. Debil lieferte purpurne Decken und selbst in der Tartarei hatten Städte wie Chowaresn und Chorasán grossen Ruf durch reiche Brokatwebereien. In Irak waren die Städte Malatia, Nisibit und Samosate durch zahlreiche Webereien wohlhabend.

Muslin kommt von der Stadt Mosul, Kalicot von Kalkutta, Taffet vom indischen Worte Tafta = gedreht. In Bagdad hiess eine Strasse nach den dort angefertigten gezwirnten Seiden- und Wollenstoffen Tafta. Sarsenet-Taffet ist sarazenischer Taffet. Die Bandana-Taschentücher der Schweiz und Manchesters, welche vor dem Eintauchen in die Farbe durch

*) 1 Coudée = 1 $\frac{1}{2}$ Fuss.

eingeknüpft Stellen punktirt gemustert werden, erhielten ihre Bezeichnung vom indischen Worte bandana = verbinden, verknüpfen.

Baldachin-Brokate stammten ursprünglich von Bagdad = Baldac ab. Die Bezeichnung ging auf das Gerüst des Thronhimmels über, welches die Stoffe trägt.

Moirée und Mohair bezeichnet ursprünglich Gewebe aus Kameelwolle, welche maurischen Ursprungs sind. Jetzt werden die Mohairs aus amerikanischer Angorawolle gefertigt.

Das asiatische Susa ist nicht zu verwechseln mit dem Susa Nordafrikas in Tunis, welches leichte dünne Turbanstoffe webte.

Obschon Tuster im 11. Jahrh. Colonisten an Bagdad abgab und diese Tuster-Colonie den Bagdader (Baldachin) Geweben zu so grossem Ruhme verhalf, blieb doch 7 Jahrhunderte hindurch diese Stadt von grösster Bedeutung für die gesammte Weberei des Orientes. An der Spitze stand die ärarische Stoffmanufaktur (Thirâz), die ausgezeichnete Seidenstoffe (Dibâdschgewebe), Turbanbinden, Vorhänge, Teppiche und sogar die Behänge für die heilige Kaaba in Mekka lieferte. Die Tustergewebe galten im Werthe so hoch, wie die Purpurstoffe der Griechen. Wahrscheinlich gab Tuster das Beispiel für alle die Thirâzi, welche in den Khalifenstädten mehr oder weniger zu grosser Bedeutung gelangten.

Von den unterworfenen Städten wurden als Tribut ausser Metall besonders seidene Stoffe verlangt.

Fostat (Kairo) hatte nebst Susa den Ruf der feinsten Garnweberei. Auch die koischen Florgewebe blieben dort in Uebung. Von der Feinheit der Seidengewebe des 9. Jahrhunderts versichert man, dass ein ganzes Gewand durch einen Fingerring gezogen werden konnte.

Die auf unsere Zeit gekommenen arabischen Stoffe sind wahrscheinlich solche, welche die Khalifen den Gesandten schenkten, oder es sind durch die Kreuzzüge eroberte Gewänder, die als kostbarste Beute den Kirchen verehrt wurden.

In Schatzverzeichnissen des Mittelalters (z. B. vom Jahr 1371 in Prag) werden kostbare Gewebe »Nachones« d. i. Goldbrokate genannt, die als Casulae, Pallia, Teppiche und Leichentücher verwandt wurden. Dr. Bock hielt dieses Wort für slavisch, bis Prof. Karabacek nachwies, dass es von dem arabischen Worte nachh, welches eine gewisse Gattung Goldbrokat bedeutet, abstammt.

Wenn auch in den letzten Jahrhunderten die persischen Gewebe vom europäischen Markte verdrängt waren und nur die kleinasiatischen Teppiche als Handelsartikel einige Bedeutung hatten, so blieb doch für den eigenen Bedarf die Weberei in vollster Blüthe.

Polen erhielt in seiner Blüthezeit sehr viele persische und indische Teppiche und Gold- und Silbergewebe für seine prachtliebende Fürsten. Das zahlreiche Vorkommen solcher Gewebe, die ein Sammler 1878 in Paris ausgestellt hatte, verführte zu dem Glauben, Polen habe eine bedeutende Seiden-Industrie besessen. Man stützte sich auf polnische Wappen,

welche eingewebt waren, und vergass, dass nichts leichter war, als bei regelmässigen Handelsverbindungen sich in Persien etc. Teppiche in solchen Wappen anfertigen zu lassen.

Die sarazenische Weberei in Sicilien.

Unter der Dynastie des Benu Kelb beginnt die Seidencultur auf Sicilien. Der Geschichtschreiber Ebn Djobaïr erzählt, dass fränkische Christinnen, die im Hotel Thiraz in Palermo arbeiteten, zum Islam übertreten seien. Die Sarazenen hatten in Calabrien bis nach Amalfi bedeutende Webereien.

Otto von Freisingen, der Biograph Friedrich I., berichtet von Roger von Sicilien, dass er als beutelustiger Normanne 1147 Griechenland mit den Städten Korinth, Theben und Athen erobert und mit unermesslichen Schätzen auch viele Seidenweber als Gefangene nach Palermo geführt habe.

Hugo Falcandus beschreibt das Hôtel de Thiraz in Palermo (1180) in folgender Weise: »Es bestand aus vier Hauptabtheilungen. Die erste war für einfache Gewebe Taffet, Levantin, Gros de Naples bestimmt. Diese Sorten heissen, je nachdem der Einschlag einfach, doppelt oder dreifach die Stärke der Kette hat: amita, dimita, trimita. Die zweite Abtheilung war für Sammt d. i. hexamita, examita und für Atlas d. i. diarrhodon. Die dritte Abtheilung für gemusterte Zeuge (diapistus), die theils Pflanzen theils geometrische Linien (Kreise etc.) zeigen. Sie heissen exanthemata, exarantasmata et circulorum varietatibus insignita. Die vierte Abtheilung ist schliesslich den Goldstoffen und den Stickereien gewidmet.«

Bei solcher Anordnung, die wahrscheinlich in vielen sarazenischen Städten ihr Vorbild hatte, war eine Steigerung der Leistungsfähigkeit *) unter königlicher Aegide voraussichtlich.

Die Kleiderpracht der Sicilianer wetteiferte mit Byzanz und übertraf alle Länder weit und breit, so dass sie tonangebend für Europa wurde. Nicht umsonst sind die meisten sarazenischen Muster meines Werkes siciliane, da sie am zahlreichsten nach Deutschland gelangten und dort hochgeschätzt wurden.

Viele Schilderungen sind noch von der Prachtentfaltung aus Sicilien erhalten, z. B. dass alle Gemächer der normannischen Könige, der Nachkommen Tancreds von Hauteville mit kostbaren Seidenstoffen behangen waren, und selbst die Wächter und Thürhüter seidene Gewänder trugen.

*) Einen Beweis, wie gross der Ruf der sicilianischen Gewebe und des Reichthums war, liefert in der Dichtung »König Ortnit's Meerfahrt und Tod« die Stelle:

Da sprach von Sicilien der Herzog Zachareis

Ich will dir reichlich steuern, Herr König Ortnis.
Für zwanzigtausend Helden Sammt und Seidenkleid,
Wie man es reich mit Golde durchschlagen mag und weben,
Das will ich dir die Fülle mit zwanzigtausend Helden geben.

Am Weihnachtsfeste 1185 trugen am Hofe die Frauen Palermos in dankbarer Erinnerung an das Aufblühen der Seidenindustrie Gewänder von goldgelber Seide und kleine seidene Mantillen.

In Regensburg befinden sich die Gewänder, die angeblich Kaiser Heinrich VI. getragen hat, der in Sicilien gestorben ist. Auf den Tafeln 144 und 145 habe ich sie abgebildet. Sie gehören zu den interessantesten sarazenisch-sicilianischen Geweben, da sie sich sowohl durch den Reichthum der Ornamente und Schönheit der Textur als durch Inschriften besonderer Art auszeichnen. Es haben sich noch viele Stoffe erhalten, welche in Streifen die grossen Tulut-Buchstaben zeigen. In Danzig, Braunschweig etc. sind ähnliche Gewebe. Karabacek nimmt an, dass alle diese Gewebe im 12.—14. Jahrhundert hergestellt sind. Die Danziger Inschrift lautet: El sultân-el-âlim, d. h. der weise Sultan. Die Regensburger eingewebte grosse Schrift heisst übersetzt: »Ruhm, Sieg und lange Lebensdauer!« Die kleinere Schrift heisst: »Verfertigt hat der Meister Abdul Aziz dieses Feierkleid in seiner Fabrik für Wilhelm den Zweiten.« El Melik Gulielm et tâni d. i. der König Gulielmo II. regierte von 1166—1189. Der Stoff wurde also in dem normannischen Dâr el-tirâz zu Palermo angefertigt. Das in »seiner« bezieht sich auf den Stoff, d. h. er wurde in der zu dieser Gewebegattung bestimmten Fabrik hergestellt. Abdul Aziz war offenbar einer der hervorragenden Werkmeister = Ustâd.

Die sicilianische Weberei blühte noch unter den Hohenstaufen, kam aber durch die Anjou's nach und nach in Verfall und wurde von Lucca überflügelt.

Die sarazenische Weberei in Spanien.

600 Jahre haben die Mauren die Halbinsel beherrscht und ebenso sehr durch die Blüthe ihrer Industrie wie Wissenschaft sich ausgezeichnet. Spanien besass schon in ältester Zeit durch seine Heerden und durch den Flachsbau Wolle- und Leinwandmanufakturen in Sôtabis, Zoela, Tarragona und Carthagera, von denen Polybius, Livius und Plinius berichten. Plinius nennt die Spanier sogar als Erfinder der weissglänzenden Leinenzeuge und der reichverbrämten Wollenstoffe. Mit Recht dürfen wir wohl phönizische Niederlassungen dort annehmen. In Barcino (Barcellona) waren Purpurfärbereien berühmt. Anastasius lobt das velum spanicum. Auch die Gold-, Elfenbein- und Lederarbeiten mögen auf alten Traditionen beruhen. — Durch die regelmässige Verbindung mit Mekka etc. wurde der Luxus gesteigert und der Wetteifer mit der arabisch-persischen Kunst angeregt. Spanien löste sich 780 von der Oberherrschaft des Khalifen Abdel Rahman ben Moawijah ab und gelangte durch sein Kunstgewerbe zu hoher Blüthe. Die Einführung des Seidenwurmes und der Seidenspinnerei, die höhere Ausbildung der Wollweberei und Färberei, die feineren Leder-, Metall- und Elfenbeinarbeiten haben den Reichthum des Landes vermehrt und Europa mächtig beeinflusst. Zwar folgt die maurische Ornamentik im

Wesentlichen der arabischen, aber, es ergeben sich bei näherer Betrachtung bald feine Unterscheidungen.

Charakteristisch ist für die spanischen Gewebe, dass sie einige kräftigere Farben, als im Orient üblich sind, zeigen; ferner, dass sie das geometrische Ornament bevorzugen und bis in die späteste Zeit mit Vorliebe die Schachbrett-Quadrate gern zur Belebung einzelner Partien verwenden. Das stärkere Vorwiegen des tieferen Orange ist wohl dadurch zu erklären, dass die cyprischen Goldfäden schwerer zu beschaffen waren, und deshalb Seide als Ersatz dienen musste.

Von der Blüthe der Weberei Spaniens haben wir vielfache Kunde. Im Jahre 835 werden kostbare spanische Decken erwähnt. *) Burgos und Medina del Campo waren die Hauptstapelplätze des Wollhandels. Eine grössere Zahl Arbeiter verfertigte Iskalaton. Andere Gattungen werden Abjorjáni und Isbaháni genannt. Byzantinische Schriftsteller melden, dass im 12. Jahrhundert spanische Gewebe nach Macedonien und Tessalonien gebracht wurden.

Almeria zählte im 10. Jahrhundert 800 Werkstätten für seidene Kaftane und Binden. Im 12. Jahrhundert werden seine Holol-Gewebe (ganzseidene), welche tausend Weber beschäftigten, hervorgehoben. Granada war durch Damaste und Sammete berühmt. In Sevilla sollen 60,000 Webstühle im Betrieb gewesen sein. Unter Abderrahman III. soll Cordova von 912—961 212,000 Häuser, 85,000 Kaufläden, 900 öffentliche Bäder, 600 Moscheen, 170 Bibliotheken und 170 Schulen gehabt haben. Der arabische Geograph Edrisi giebt an, dass im 13. Jahrhundert in dem Bezirke Jaen 3000 Ortschaften sich mit der Weberei beschäftigt haben. Unter dem maurischen König Aben Alamahr, welcher 1248 in Granada regierte, wurden, wie Francisque Michel berichtet, maurische Seidenzeuge den syrischen vorgezogen. Aehnlich wie König Roger in Sicilien suchte dieser Sultan die Seiden-Weberei in Spanien zu fördern.

Der Sieg von Las navas de Tolosa war 1212 entscheidend für die Herrschaft der Christen über die Mauren, welche nur noch 50 Jahre im Besitze von Granada blieben. Die absolute Vertreibung aus Spanien erfolgte 1492 durch Ferdinand den Katholischen.

Einen Nachklang jener hohen Blüthe der maurischen Kunst haben wir in den modernen marokkanischen Geweben, die 1867 so grosses Aufsehen auf der Pariser Ausstellung machten. Ueberraschend ist, dass sie die geometrische Linien-Ornamentik der Alhambra **) in reichster Weise zeigen.

Das Sinken der spanischen Industrie im 14. und 15. Jahrhundert ist durch die Zerstörung der wohlhabenden Städte, durch Intoleranz, durch

*) Acta Sanctorum ord. S. Benedicti saec. IV pars prima p. 634.

**) Ich beabsichtige diese schönen Ornamente als separirte Publikation herauszugeben.

lästige Kleidergesetze und Luxusverbote *) erklärlich. Den Vorthail hatte die in dieser Zeit aufblühende italienische Weberei.

1499 wurde auf Veranlassung der Cortes der Gebrauch der Seide beschränkt und sowohl die Einfuhr der Rohseide aus Neapel und Calabrien als die Ausfuhr inländischer Produkte untersagt. Durch solche sinnlose Gesetze wurde das durch die Mauren so wohlhabende Land sehr geschädigt und die geistige Entwicklung durch die Abschliessung gehemmt. Spanien leidet noch heute durch die damaligen, dem Schutzzoll huldigenden Gesetzgeber.

S i k l ä t

bedeutet im Mittelalter ein goldgemusterter Stoff, dessen Manufakturen sehr zahlreich gewesen sind. Für Sprachforscher sind die verschiedenen Lesarten wichtig, die Prof. Karabacek beleuchtet: Im Mittelhochdeutschen: siglât, sigelât, sigilât, sigilôt, ciclât, cyclât, im romanischen Sprachgebiet: siglaton, syglaton, ciglaton, ciclaton, ciclatum, singlaton, cisclato, cisclaton, siscclaton, englisch: syclatowne, ciclatonn, chekelatonn, flämisch: cinglatoen etc. Für die Geschichte der alten Gewebe ist die Ableitung von »sigillis« interessant. Aehnlich wie die Römer ihre Töpfereien, die durch Stempel gemustert wurden, als terra sigillata bezeichneten, so wurden auch die mit Holzformen bedruckten und wahrscheinlich meistens vergoldeten, leichten Gewebe als »vestes sigillis ornatae« bezeichnet.

*) Die von H. Weiss publicirten Luxusverbote geben uns den sichersten Anhalt, wie früh schon in Spanien die reichsten Costüms getragen wurden. 1234 verbot Jacob I. die Verbrämung der Gewänder und der bedruckten Zeuge (Estampados). Alfons X. verbot 1256 die Gold- und Silberstickereien und den Prunk der Ausstattung von Reitzeugen, Pferderüstungen etc. Die Schneider sollten mit dem Verluste des rechten Daumens die Uebertretung des Verbotes büssen.

Seidene Kleider sollten nur den Königen und Rittern gestattet sein, ebenso der Scharlach und die goldbesetzten Schuhe und Sättel. Die Weiber sollten ihre Hemden nicht mit Gold- und Silberstickereien versehen, noch sonst die Kleider durch Stickereien verzieren. Mehr wie 4 Anzüge dürfe Niemand besitzen etc. Diese sowie viele ähnliche Erlasse dienten nur zur Anregung, die Verbote zu umgehen.

Erst 1348 wurden auf der Ständerversammlung von Alkala die den reicheren Ständen gestatteten Stoffe zum allgemeinen Gebrauche freigegeben. — Die Brautausstattung durfte beim hohen Adel den Werth von 4000 Maravedis, die der Ritterbräute den von 2000 erreichen. Auch sollten ferner die Bestrafungen der Arbeiter nicht mehr körperlich, sondern durch Geld und Habe geschehen.

Sevilla blieb der Mittelpunkt des grössten Luxus, es war tonangebend für Spanien. Besondere Verbote gegen den Luxus fielen dort bald ganz weg. Nur den Concubinen der Geistlichen war es verboten, sich wie ehrbare Frauen zu schmücken; sie mussten geringere Stoffe und einen Streifen rother Leinwand als Besatz der Hauben und Schleier tragen. In der Tracht sind die aus Zeug gebildeten Hüftbinden, die shawlförmig getragen werden, ferner die basquina, das kurze schwarze und verzierte Oberkleid der Frauen, und die mantilla bemerkenswerth. Die Schönheit der Frauentracht Sevillas war berühmt durch die geschmackvolle Verwendung der Seide (Morgado's historia de Sevilla). Die schweren Gold- und Seidenstoffe dienten fast nur für Mäntel, welche reich verbrämt wurden.

Als haltbarste und beliebteste Färbung galt schon im Alterthum die Blaufärbung, welche vorzüglich durch Golddruck sich heben lässt, um in billigster Weise einen festlichen Eindruck zu erzielen. Daher kommt es, dass unter Siklât etc. meistens blaue Goldgewebe verstanden werden, und dass die Araber und Perser zwar nicht aus dem Lateinischen, sondern aus den Worten siklât = blau und gûn = Farbe das Wort Siklâtûn bildeten. Das Wort Siklât wurde später wohl für goldgemusterte Gewebe gebraucht, gleichgültig ob bedruckt oder gewebt. Als minder werthvoll wurden die mit Firniss und Goldstaub versehenen Leinen- und Baumwollgewebe weniger geschont, als die aus dem Orient und Italien stammenden Goldgewebe. Immerhin sind noch genügende Reste erhalten (z. B. in den Museen in Berlin und Wien etc.) um die Behauptung zu rechtfertigen, dass der Modelldruck in Italien und Deutschland vor der Blüthezeit der italienischen Weberei eine viel grössere Rolle gespielt hat, als wir bisher angenommen haben.

Ich glaube persönlich in erster Reihe in der Lage zu sein, diese Behauptung zu begründen. Schon im Jahr 1861, als ich die zahlreichen Gewandmuster der frühitalienischen und altdeutschen Bilder in Berlin copirte, fiel mir auf, dass ich zwei Gattungen zu unterscheiden hatte, nämlich die eine, welche durchaus den Charakter der Weberei und die andere, welche den der Vergoldung zeigt. Ich wusste mir das nicht zurecht zu legen, denn einestheils fand ich Copien, welche selbst die Textur des Gewebes genau wiedergaben, anderentheils aber ungezwungene freie, aber oft eckige, scharfconturirte Muster. Damals nahm ich an, dass die Maler, ähnlich wie es heute üblich ist, solche Muster erfunden hätten, um bequem die Gewänder reicher zu decoriren. Diese Lizenz gestatteten sich aber nicht einmal die alten Dichter, wenn sie Gewänder beschrieben, geschweige die Maler. Es müssen also solche goldverzierte Gewänder in Hülle und Fülle vorhanden gewesen sein, wie sie vor der Erfindung der Oelmalerei so zahlreich auf den Temperabildern vorkommen. Sieht man die grosse Zahl dieser Muster der frühitalienischen Maler durch, so kann man unterscheiden, was Nachahmung des Golddruckes, der Stickerei und der gemusterten Seidenzeuge ist. Wir finden ebenso sehr das tiefe satte Blau und Grün, wie das Scharlachroth mit Golddruck verziert.

An dieser Stelle möchte ich ganz besonders betonen, dass die Musterung durch Holzmodel uralt ist und eine viel grössere Rolle bei den alten Culturvölkern und auch im Norden gespielt hat, als man bisher angenommen. Für die Kunst- und Costüm-Geschichte ist dieses ausserordentlich wichtig. Merkwürdig ist die Nachricht, dass gegen Ende der römischen Republik der Farbenluxus auf Leinengeweben so weit ging, dass man den Unterkleidern Pupurstreifen und figürliche Ornamente gab, die nur bei nächtlichen Orgien sichtbar wurden. Wahrscheinlich wurden die Gewänder dann theilweise auseinandergeschlagen und gegen das Licht gehalten. Wir dürfen annehmen, dass ein grosser Theil der ägyptischen gemalten Stoffmuster auf Mumiensärgen etc. Nachbildungen gedruckter Zeuge sind.

Durch die Beachtung der Holzmodel-Ornamente lösen sich die Räthsel, wie in Italien nach den sarazenischen Mustern das strengere gothische Granatapfelmuster entstehen konnte und dass diese strengere Richtung dort die phantastische der Sarazenen nach und nach verdrängte.

Oberitalien war germanisirt, und somit hatten dort wie am Rhein, Brabant und Flandern, deutsche Künstler einen grossen Antheil an der Entwicklung der herrlichen Webe-Ornamentik der gothischen Epoche vom 12.—16. Jahrhundert. In schönster Wechselwirkung entnahmen unsere Vorfahren die phantastischen Motive dem Orient und gestalteten sie nach ihrer Begabung für andere Zwecke, andere Technik etc. um. Dann wirkte wiederum die konstruktive Formgebung, fast möchte man sagen das architektonische Gefühl und die eiserne Logik des Nordens auf die italienische Weberei ein. Hatten wir also diesseits der Alpen bis zum 14. Jahrhundert keine gross entwickelte Seidenweberei, so wurde doch die Webe-Ornamentik durch bedruckte Goldgewebe (Siklâts) von uns in stärkster Weise beeinflusst.

Ein intressantes Beispiel, wie solche Zeugdrucke dazu dienten, die theuren Seiden- und Gold-Gewebe in Deutschland durch billigere Stoffe zu ersetzen, publicirte Prof. Lessing 1881 in den Jahresberichten der preussischen Kunstsammlungen durch die Abbildung eines bedruckten blauen Stoffes aus dem 14. Jahrhundert. Ein Goldbrokat, welcher im Museum in Stralsund aufbewahrt wird, zeigt dasselbe Muster gewebt, und ein genauer Vergleich ergiebt, dass die damaligen Holzmodelstecher oft tüchtige Zeichner waren, da sie fast alle Feinheiten des Originals erreichten und bei jeder nothwendigen Vereinfachung den Charakter des Ornamentes in schärfster Weise beibehielten. Es kommen jedoch auch viele rohe Drucksachen vor, bei welchen das abgenutzte Holz, das Auslaufen der Farbe etc. störend ist.

Essenwein wies schon 1872 im Anzeiger für die Kunde deutscher Vorzeit darauf hin, dass viele reich zu bestickende Zeuge mit Holzmodel vorgedruckt wurden. In meiner Sammlung alter Gewebe und Stickereien, die in den Besitz des Museums in St. Gallen übergegangen ist, befindet sich unter anderen eine sehr reiche Stickerei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, welche kleine gedruckte Rosetten, die nicht überstickt wurden, als Verzierung neben der reichsten Seidenapplication hat.

Es ist keine müssige Hindentung, dass das Volk, welches vom Zeug-Modeldruck zur Buchdruckerkunst überging, einen viel grösseren Schatz von Ornamentformen sich geschaffen hat, als wir bisher angenommen.

Nach diesen Erörterungen fällt es nicht schwer, die Stelle des Autographes des Ibn el Furât († 1405) in der »Geschichte der Reiche und Herrscher« zu deuten: welche besagt, dass am 6. Nov. 1285 Gesandte des deutschen Königs (Rudolph von Habsburg) unter Anderem 5 Lasten Siklât und zehn Lasten Atlas und Bundukij dem Sultan El Melik el Mansûr als Geschenke gebracht hätten, und dass die genuesischen Gesandte 2 Lasten

Sârâsinâs und die des Al Aschkariji 1 Last Atlas und 4 Lasten Teppiche gegeben. Es ist die Annahme wohl erlaubt, dass ähnlich wie Karl der Grosse friesisches Leinen, so auch Rudolph von Habsburg einheimischen Siklât, nämlich goldbedruckten blauen Stoff geschenkt hat. Dieser rangirte ebenso wie das goldähnliche siklatûn und die späteren golddurchwirkten Gewebe unter die panni aurei.

Professor Karabacek nennt eine grosse Anzahl der ältesten Gewebe des 10. bis 12. Jahrhunderts Siklatûne, die angeblich aus Babylon, Bagdad und Almeria stammen. Es sind das die schweren Seidenzeuge mit Conturen, die wie eingeprägt oder eingeritzt erscheinen. Die Technik besteht darin, dass der je dritte Kettfaden den Schussfaden bindet. Die beiden nicht passirten Kettfäden, die nicht in Atlas arbeiten, dienen dazu, den Einschlag höher zu legen. Eins der schönsten derartigen Muster befindet sich in St. Stephan in Mainz und ist auf Tafel IV. abgebildet.

Als Gegenbeweis für die Behauptung, dass diese in Mainz, Köln, Osnabrück, Hildesheim etc. vorkommenden byzantinischen Seidengewebe Siklâts sind, muss Folgendes dienen: Diese Gewebe sind verhältnissmässig sehr selten und wurden wohl nur als Spezialität zwischen 950—1050 im byzantinischen Gebiete gewebt. Ganz im Gegensatz werden aber die Siklâts viele Jahrhunderte hindurch bei allen Völkern Europas und Westasiens zahlreich genannt.

Einen drastischen Beweis, wie oft technische Ausdrücke Veranlassung gegeben haben, auf die Herkunft irrtümlich zu schliessen, liefert die Bezeichnung Panni de sirico, die bis ins 14. Jahrh. für solche Stoffe üblich war, die feurig leuchten. Oft ward noch das Wort alithyrna, d. h. ächtfärbig, dem Worte sirico beigefügt. Man nahm an, dass diese Stoffe aus Syrien stammten. Karabacek weist nach, dass in dem Worte sirico nicht die Herkunft, sondern die Farbe bezeichnet ist. Die Ableitung ist syricum, sirucum, ciricum, mittelgriechisch surikón, arabisch zarkûn, spanisch azarcon, serikûn und bedeuten diese Worte soviel als Minium (rothes Bleioxyd). Noch klarer deutet das persische Wort azergûn Feuerfarbe und zergûn Goldfarbe, dass wir es mit einem Stoffe zu thun haben, der ein feuriges leuchtendes Gelbroth zeigt.

Diese Eigenschaft, wie feuriges Gold zu leuchten, haben diese schweren Gewebe, welche eingeritzte Conturen zeigen, und liegt gar nahe, dass durch die Bezeichnung sirico die Annahme entstand, dass sie orientalischen Ursprungs seien.

Der Goldfaden.

Während die spätrömischen und sasanidischen Gewebe fast ausschliesslich durch farbige, feingeköperte Seide gemustert sind, fällt uns bei den byzantinischen und noch mehr bei den sarazenischen die äusserst reiche Anwendung des Goldfadens auf. Zwar sprechen die ältesten Schriftsteller von golddurchwirkten Stoffen und Teppichen, und auch Moses berichtet,

dass zu den Priesterkleidern Gold verwandt wurde, das »sie dünn schlugen und in Faden schnitten, so dass man es künstlich wirken konnte unter die gelbe, scharlache, rosinrothe und gelbe Seide«, die reichere Anwendung scheint aber erst durch die innigere Verbindung der Araber mit China durch Bassora veranlasst zu sein. — Für unsere heutige Kunstindustrie ist das Studium dieser alten Goldfäden sehr wichtig, denn dieselben haben den Vorzug der grössten Leichtigkeit, Schmiegbarkeit und der feinsten künstlerischen Wirkung. Es sind starke Leinenfäden, die keineswegs mit echtem Golddrahte, sondern mit vergoldetem Papier und vergoldeten Darmhäutchen umwickelt sind. In jüngster Zeit haben die Herren Dr. W. v. Miller und Dr. Harz in München das grosse Verdienst erworben, diese Goldfäden nicht nur einer genauen analytischen Untersuchung zu unterwerfen, sondern auch auf Grund derselben wieder herzustellen.

Nach ihrer Untersuchung bestehen diese Goldfäden aus vergoldeten Streifchen, die um eine Seele von Leinen gesponnen sind. Dieselben wurden gewonnen, indem man Gold oder Silber in Blattform auf die angefeuchtete äusserst dünne Haut der Schaaf- und Schweinsdärme legte, diese dann in Lamellen von 0,5—1,5 mm. schnitt und über eine Seele von Leinen verspann. Die Därme empfahlen sich hierzu nicht nur durch ihre Widerstandsfähigkeit, sondern auch durch ihre ausserordentliche Länge, so dass Streifen von 60—80 Fuss erhalten werden konnten. Der berühmte Physiologe Professor Brücke in Wien, dem das Verdienst gebührt, schon 1866 die animalische Natur dieser Goldunterlage durch wissenschaftliche Untersuchung erkannt und in den Mittheilungen des k. k. Museums für Kunst und Industrie beschrieben zu haben, nahm an, die Streifchen würden aus dem Bauchfell (peritoneum) des Schlachtviehes geschnitten. Auf diese Weise würde man nur ganz kurze Streifchen erhalten haben, die erst durch Aneinanderkleben verlängert werden mussten.

Das Haften des Goldes auf dem Darm wird durch den Gelatinegehalt desselben bewirkt, jedoch ist auch möglich, dass durch künstlichen Zusatz von Leim nachgeholfen wurde.

Nicht immer fand sich das Gold, wie auch schon Brücke bemerkte, auf der gleichen Unterlage; wir finden es zuweilen auch auf Lederriemchen aufgelegt, die eine Breite von 0,96 mm und eine Dicke von 0,156—0,20 mm besitzen. Sie sind theils flach aufgelegt und mit Seidenfädchen auf dem Stoffe festgehalten, theils sind sie um eine Seele von Seide gesponnen. Dieselbe Eigenschaft des Goldfadens haben die Gewebe der frühitalienischen Fabrikation, jedoch ist anzunehmen, dass importirte sarazenische Goldfäden benutzt wurden, da oft das *mysterium auri filati* von italienischen Schriftstellern erwähnt wird.

Eine andere Gattung Goldfäden, die noch heute in China und Japan verwandt wird und im Mittelalter ebenfalls verbreitet war, besteht aus vergoldetem Papier. Nach den Untersuchungen der beiden erwähnten Forscher finden sich diese Goldfäden sowohl flach auf den Stoffen auf-

gelegt, wie die oben beschriebenen Lederriemchen, oder sie wurden auch um eine Seele aus Seide gewickelt. In letzterem Falle zeigte sich das Papier sehr dünn, etwa 0,03 mm, im ersteren Falle war es aus 2—3 Papierlagen bestehend und dementsprechend 0,064 bis 0,09 mm dick. Das Gold ist auf Bolus-Grund aufgelegt und die Papierlamellen gewöhnlich mit Reisstärkekleister aufeinander geklebt. Das Papier zeigt Bast- und Baumwollen-Fasern, aber keine Holzfasern. Damit stimmen die Nachrichten grösstentheils überein, die Professor Rein in Marburg über Japan mir mittheilte. Er hat persönlich gesehen, wie dort das Papier vergoldet, geschnitten und um Fäden gewickelt wird. Kioto und Nagoya sind für die Herstellung der Papiergoldfäden, und für die Weberei und Stickerei die wichtigsten Städte. Als Rohmaterial dient für das Papier der langfaserige feste Bast der *Broussonetia*. Die Grösse des Schöpfungspapieres ist die unserer grossen Papierbogen. Bei Tempelfesten und im Theater werden von den Vornehmen die reichen Goldgewänder getragen.

Eine nicht unwichtige Frage ist, wie diese Goldfäden ins Abendland gelangten, denn wir finden sie bei der Herstellung der Borten, oder Aurifrisien am Niederrhein vom 13.—16. Jahrhundert und wir dürfen annehmen, dass auf kleinen Bandstühlen die Gürtel- und Kopf-Bänder, Schmuckgehänge etc. auch im Norden gefertigt wurden. Zudem benötigte die Stickerei soviel, dass der Handel mit solchen Goldfäden nicht unbedeutend sein konnte. Eine Beobachtung an dem alten Kaisergewande, welches im Braunschweiger Museum aufbewahrt ist, dass das Gewand auf der Rückseite die broschirten Leinenfäden ohne Goldstreifen, jedoch auf der Vorderseite mit denselben umwickelt zeigt, lässt schliessen, dass auch geschnittene, auf Spulen gewickelte Goldstreifen im Handel waren. Geschickte Weber konnten also aus Sparsamkeit während des Webens diese Streifen um den Faden drehen. Im Allgemeinen mag aber diese Zeitverschwendung selten gewesen sein, und wurden wohl die billigen Leinenfäden vorher mit den importirten geschnittenen Goldstreifen umwickelt. Die vor dem 10. Jahrhundert »gewebten« Stoffe zeigen, soweit solche bisher bekannt sind, keine eingewebten Gold- und Silberfäden. Was also vorher als Goldgewebe bezeichnet ist, haben wir als »golddurchwirkte« Stoffe und als Nadelwerk im Gegensatz zu Kammwerk anzusehen. Der in alter Zeit übliche ächte Golddraht war wohl zu wenig geschmeidig und zu kostspielig, um als Schussfaden verwandt zu werden. In der Regel wurde er daher nur aufgelegt und durch den Ueberfangstich festgehalten und nur selten eingewirkt. Die Bezeichnungen *vestes ex auro textae*, *auro textiles*, *chrysoclavum*, *auroclavum* und *fundatum* haben wir also nicht so wörtlich für Goldbrokate, als für mit Gold durchwirkte und mit Gold bestickte Gewebe zu nehmen. Wenn der Golddraht in feinster Weise bei Schmucksachen als glattes und gekörntes Filigran eine so grosse Rolle in alter Zeit spielte, so wird er auch in den bestickten Festkleidern nicht gefehlt haben. Im frühen Mittelalter heisst dieser Goldfaden der cyprische (*fait en or de Chypre*). Wenn auch Cypern durch sein Kupfer schon in

ältester Zeit berühmt war, so dürfte es doch nur der Stapelplatz für die nach dem Abendland gelangenden Goldfäden bedeuten. Sie kamen speziell aus Behbehân,*) welches in Südpersien, südöstlich von Tuster liegt. Dort blühten die bedeutendsten Teppich-Manufakturen. Ausserdem gab es noch ägyptische und irākanische Goldfäden. Sie waren berühmt, weil sie nicht schwarz wurden. Die schweren Leinenfäden wurden durch die feine Bindekette, die aus Seide oder Nessel besteht, so verwebt, dass sie plastisch höher liegen. Durch die Umwicklung schimmert das Gold in tausend kleinen Punkten, während der Golddraht das Gleissende hat. Eine andere Wirkung ganz eigener Art bringt der flach verwebte vergoldete Papierstreifen hervor. Auch hier ist die Bindekette äusserst zart. Die Wirkung ist am schönsten, wenn nur die Contur der Ornamente in solcher Weise goldig wie Email glänzt, und wenn vielfarbige Seide als Umgebung und Unterlage das Gold farbig erscheinen lässt. In Japan werden in dieser Weise noch heute reizende Gewebe angefertigt.

Erst von circa 1320 an kommt in Italien der dortfabricirte Gold- und Silberdraht vor, der nach und nach den sogenannten cyprischen Goldfaden verdrängte. Die Folge war, dass die Goldbrokate den feineren Glanz verloren, schwerer und steifer wurden. Die venetianischen und genuesischen schweren Goldbrokate werden an anderer Stelle eingehend besprochen. Charakteristisch ist, dass bei denselben anstatt der ungebleichten Leinenfäden gelbe Seide und gelblich gefärbte Baumwolle von feinem Gold- und Silberdraht umsponnen wird, oft aber auch im Einschlag neben dem feinen glatten Gold- oder Silberdraht mitwirkt, um das gelbliche Lüstre des Goldes zu erhöhen. Die Silberdrähte sind im 15. und 16. Jahrhundert schwach mit Gold legirt, später kommen sie auch ohne Goldlegirung häufig vor, da das kalte Silbercolorit im Gegensatze zum früheren Goldcolorit bei den Malern und in der Decoration beliebt war. — Eine feine Wirkung erzielen in der besten Zeit der reichen Goldbrokate die feinen Golddrähte, die wie Schlingen oder Schleifen in dunkelrothem Sammet eingewebt sind. Es ist gleichsam nicht geschorener Goldsammet. In Xanten befindet sich ein sehr reicher Goldornat, welcher solchen Goldsammet in verschiedener Höhe und Dichtigkeit veranschaulicht. Meistens wurden aber speciell in Genua die grossen Granatapfelmuster so dargestellt, dass nur einzelne Partien im Granatapfeln diese Goldhäkchen wie Goldperlen als Zierrath zeigten. Man nannte sie *Velours frisés* oder *croisés en or*.

Die Hindeutung, dass es von grösster Wichtigkeit ist, den billigen, schönen Papiergoldfaden des frühen Mittelalters in Japan zu studiren und wieder in grossen Quantitäten der modernen Fabrikation und Stickerei zugänglich zu machen, ist wohl an dieser Stelle gerechtfertigt. Ebenso wünschenswerth ist, dass das von Prof. Brücke enthüllte Mysterium *auri filati* durch die praktische Nutzenanwendung der Dr. Miller und Dr. Harz zur umfassendsten Fabrikation führe.

*) S. Karabaceks »Die persische Nadelmalerei Susandschird.«

Die Gewebe und Stickereien des Mittelalters diesseits der Alpen.

Die Niederlande waren schon in ältester Zeit in der Cultur-entwicklung den Nachbarstaaten voraus. Die Küstenschiffahrt hat in der frühesten Zeit die Phönizier hingeführt, die rheinaufwärts ihre Waaren brachten. Die spätere Verbindung mit Venedig vermehrte die Bedeutung der Handelsstädte. Wir finden in der Nähe Aachens noch auffallend viele spätromische und sasanidische Gewebe. *) Uralt ist dort die Leinenweberei und Tuchwirkerei, welche den grösseren Aufschwung und höhere Vollkommenheit durch die Arbeiten der römischen Legionen erhielten, da diese vielfach die Lehrmeister der Deutschen waren. Später kam der levantinische Handel mit den Produkten des Mittelmeeres hinzu, um gewinnbringend die Kirchen und die mächtigsten fränkischen Höfe in Worms und Aachen etc. und die burgundischen zu befriedigen. Je mehr der Handel mit Seidenstoffen abwarf, um so mehr musste der Trieb erwachen, dieses Gebiet zu beherrschen und im Lande selbst für den Massenbedarf die den Transport weniger zahlenden Mittelwaaren zu fabriziren.

Bei mehreren Schriftstellern wird erwähnt, dass Ingo, König von Mannheim, im 5. Jahrh. seinem Sohne eine Flotte ausrüstete, um Arabien und das Serkland (terra serica) aufzusuchen. **)

Je mehr bei Gräberfunden auch die stofflichen Reste beachtet werden, um so mehr wird das Dunkel der Periode vom 3. bis 8. Jahrh. gelichtet. Ausser den bestickten Leinen- und Wollen-Geweben haben wir in dieser Zeit die reicheren und selbst mit Thieren gemusterten byzantinischen Gewebe bei den Franken als vorherrschend anzunehmen.

Die Klöster übernahmen die Aufgabe, der Weberei eine grössere Ausdehnung zu geben, da sie gegen Naturalien und Geld die Tücher weit und breit absetzten. Am Bodensee gab es im Kloster zu Constanz im 9. Jahrhundert Walker und Schneider und das Kloster Reitenbach verfertigte so schöne leinene Tücher, dass es solche 1070 jährlich nach Rom schicken musste.

Die Cisterzienser-Orden zu Brabant, Flandern, Thüringen und Schlesien verbanden Tuchindustrie mit ihren Klöstern.

*) Es befinden sich grade in diesem Distrikte in verschiedenen alten reichen Kirchen eine grosse Zahl gut erhaltener Reliquienschreine, welche sehr alte Gewebe als Umhüllungen der Reliquien enthielten. Ein grosser Theil derselben wurde vom Erzbischof von Lüttich in jüngster Zeit durch moderne kostbare Seidenstoffe ersetzt, um die alten Gewebe als historische Seltenheiten ausstellen zu können. Herr Helbich in Lüttich hat sehr viele dieser Gewebe gezeichnet und dürfen wir wohl bald eine Publication derselben erwarten, zūmal Prof. Dr. J. Lessing sich besonders für diese Epoche interessirt.

**) Siehe Dr. H. Grothe: Bilder und Studien zur Geschichte vom Spinnen, Weben und Nähen. Berlin, Jul. Springer, 1875.

den Todten, wenn sie nicht den höchsten Rang besaßen, Prachtgewebe mit ins Grab zu geben.

Die fränkische Tracht wurde durch Karl den Grossen weit verbreitet und tritt als profane zum ersten Male in Gegensatz zur griechischen, so dass letztere sich immer mehr als liturgische und als Festkleid der Fürsten absonderte.

Die liturgischen Gewänder des Mittelalters.

Die alten Gewänder der stets conservativen katholischen Kirche sind uns in genügender Zahl besonders in Deutschland erhalten, um fast alle Gattungen der reichsten Gewebe der sasanidischen, byzantinischen, sarazenischen und italienischen Weberei verfolgen zu können. Glückliche Zufälle veranlassten, dass im vorwiegend protestantischen Norden mehr erhalten ist, als in dem katholischen Süddeutschland und in dem dem Neuen so holden Frankreich. Die Reformation räumte zwar mit dem überreichen kostbaren Prunk der Kirchengewänder auf, aber man vermied die Profanation und deshalb wurden dieselben als überflüssig in Kisten weggestellt und in Thurnigemächern bald vergessen oder gar vermauert, bis die restaurationsfreundliche Neuzeit die Winkel der alten Bauten durchsuchte und die kostbaren Schätze ans Licht zog (z. B. in Halberstadt). Da zuerst das Interesse vorlag, diese Schätze der Kirche zur Regenerirung des Altarschmuckes zu benutzen, so erschien epochemachend das Werk von Dr. Bock »die liturgischen Gewänder des Mittelalters«. Später erst wurden die alten Webe-Ornamente auch für die Profankunst benutzt und wurde strenger geprüft, welche Muster speciell für den kirchlichen Cultus componirt sind. Ueberraschend ist die ausserordentlich kleine Zahl der Gewebe, welche christliche Symbole zeigen. Sie können als Ausnahmen gelten, da die katholische Kirche in tolerantester Weise stets Gewebe jeglicher Art acceptirte, gleichviel, ob altheidnische, oder indisch-chinesische, oder persische Cultussymbole mit Inschriften, oder ob naturalistische Blumen als Muster dienten. Nur im 14. und 15. Jahrh. steht das Granatapfelmuster mit der Marienrose im Vordergrunde, aber nicht für die Kirche allein, sondern auch für den Profangebrauch.

Die wenigen unzweifelhaft kirchlichen Muster sind in Oberitalien im 15. und 16. Jahrh. gewebt; sie zeigen Engel, welche den Kelch tragen, das Weihrauchfass schwingen etc. Besonders beliebt war auch das Muster No. 104 B, welches 2 Hirsche zeigt, welchen von oben Strahlen und Thau-Tropfen zufließen. Es entspricht eben so der sarazenischen wie christlichen Symbolik. In der Thiersymbolik kommen wir auf solche Ornamente zurück.

Auch in allen Verzeichnissen der Gewandkammern finden wir nie den kirchlich-symbolischen Charakter betont, sondern nur das Allgemeine des Eindrucks. Die liturgischen vestimenta, vestes, vela, antependia etc., die Stoffe, welche storax, storacinum, pallium, chryso-

clavum, auroclavum, fundatum, blathin, blatta und nach ihrer Dichtigkeit quadrupla, quadrapola, octapula und nach den Farben leucorhodina (rosaroth), diarhodina, dirodina und dirotana (dunkel und violettroth) heissen, werden noch besonders durch geometrische und Thierornamente classificirt als vestes circumrotatae, oder cum rotis, vestes scutelatae, elephantinae, leoninae oder cum aquilis. Eine Stelle lautet: Et fecit (Leo III.) super altäre . . . vestes duas ex quibus unam cum rotis majoribus habentem gryphes. Solche Stellen finden wir viele bei Anführungen der Geschenke, welche Päpste und Bischöfe den einzelnen Kirchen vermachten.

Massgebend war also der prächtige festliche leuchtende Eindruck, den der Geistliche als Träger überirdischer Gewalten auf die Menge hervorbringen wollte. Man wusste, dass die Menge das Fernhergeholte, aus der romantischen Wunderwelt des Morgenlandes Stammende anstaunte und dass dieser Eindruck dem Träger und der Kirche überhaupt von Vorthail war. Herrliche, heraldisch bedeutende Thiere, wie Löwen, Adler etc. sollten die Geistlichen ebenso wie die Ritter auszeichnen. Sehr häufig heisst es daher: Das Messgewand mit dem Löwen, Adler, Pfauen, Hirschen etc. Alles das wurde mit jugendfrischer Begeisterung bewundert.

Bei den angeblich liturgischen Gewändern und bei den Herrscherornaten ist also fast nie nachweisbar, dass dieselben ursprünglich für den speciellen Gebrauch angefertigt wurden. Die Prachtgewänder erhielten den conventionellen Schnitt und gingen meistens auf viele Nachfolger über. Die Stickerei und der Schnitt der Ornate ist also oft bezeichnender als das Gewebe. Bis ins 13. Jahrh. blieb der Faltenwurf flüssig, während später durch die Steifheit der Sammetstoffe und Goldbrokate und durch die ungefüge Grösse der Musterung die brettartig steifen Casulen und Pluvialen aufkamen, die zudem breite, feste Aurifrisien erhielten. Die alt-römische tunica talaris, die sich aus der paenula entwickelte, lebte also in der Casula und im Pluviale weiter.

Man verzierte nach und nach diese Kirchengewänder immer reicher durch Goldstickereien, Perlen und Edelsteine, bis man der unleidlichen Schwere wegen die ursprüngliche Glockenform immer mehr verkürzte. Im 17. Jahrh. schlitze man sie an den Seiten auf, so dass vorn und hinten zwei schildkrötenartige, steife Gewandtheile übrig blieben.

Die Casulen erhalten den einfachen Vorderstab und den kreuzartigen Stab des Rücktheiles. Die Dalmatiken (tunicellae) gehören zu derselben Gattung, nur dass sie als Kleidung der Leviten nur Stäbe und keine Kreuze zeigen. Auf den kurz geschnittenen Casulen und Dalmatiken finden wir selten die alten grossen Muster vollständig, denn die breiten Stäbe theilen die Musterung. Oft bemerkt man, dass diese Casulen aus guten Resten der früheren grösseren Gewänder zusammengesetzt sind. Noch mehr zeigen die Stolen (stola, orarium) und ferner die Manipel (phanon, mappula, manipula) die Verwendung alter Stoffreste, denn es war altherkömmliche Sitte, die Gewänder der hervorragenden Geistlichen (und besonders der Heiligen) möglichst lange zum Altardienst zu gebrauchen.

Die Mitren des frühesten Mittelalters zeigen oft den zarten Goldstoff, der mit sog. Gammata-Ornamenten verziert ist. Die schmaleren Streifen, die, mit Gold durchwoben, wie fein gemustertes Goldblech aussahen, wurden vielfach zu Stirnbinden und Gürteln verwandt. Ihr Ursprung weist auf Palermo hin. Prof. Dr. Karabacek erkannte in einzelnen dieser delikaten Gewebe arabische Schriftzüge. Die Blüthezeit wäre also in das 11.—12. Jahrh. zu setzen. Sehr reiche Gammata-Ornamente zeigen die Stickereien des Klosters Görz in Oesterreich.

Aehnlich wie die Schrift als Ornament in sarazenischen Mustern eine grosse Rolle spielt, finden wir, wenn auch spärlicher, Buchstaben, welche kirchliche Bedeutung haben, in der abendländischen Weberei. Am häufigsten kommen die Buchstaben M und A vor, weil sie durch Symmetrie oder symmetrische Wiederholung der Buchstaben MAR Maria bedeuten. Siehe Tafel 56. Einzeln bedeutet A Ave. Die Krone kommt als Attribut der Himmelskönigin oft hinzu.

Die anderen Theile des kirchlichen Ornates, z. B. das Hals- oder Schultertuch (amictus, superhumerales), die Albe, der Gürtel (cingulum), die Schuhe und Handschuhe etc. haben auch ihre stofflichen Eigenthümlichkeiten, sind jedoch für die Webeornamentik von geringem Belang. Die Strümpfe wurden doppelt angelegt; man trug nämlich über den linnenen oder wollenen solche von leichtem Seidentaffet.

Die Albe, die ursprünglich wohl nur einfach weiss war, erhielt die Musterung durch kleine geometrische Figuren und durch durchbrochene Leinenstickereien. Für die Stola hat die niederrheinische Bortenwirkerei wunderschöne Ornamente in delikater Technik geliefert. Die Blüthezeit dieser Industrie ist in das 13.—15. Jahrh. zu setzen. Wir finden charakteristisch neben den cyprischen Goldfäden, die in welliger Textur den Fond bilden, in bunter Seide kräftige Blumenbäume, Rosetten, Wappen und die Namen »Jesus« und »Maria«. Die heute so beliebte Symbolik Kelch, Weinlaub, ^{ganz rein} Ähren findet wir nirgendwo angedeutet. Durch Perlen, Goldblech, Schmelzarbeit und selbst durch kleine metallene Glöckchen wurde der Prunk später erhöht. Die Glöckchen ersetzte man später durch farbige seidene Fransen.

In der Mitte des 15. Jahrh., also in der Blüthezeit der italienischen kirchlichen Weberei, wurden zuerst die ursprünglich gestickten und gewirkten Borten gewebt und dann nebeneinander als Flächenmuster gesetzt. Das in Halberstadt befindliche Muster mit »Johannes und Maria« (113 D) zeigt solche Geschmacksverirrungen, da solche figurale Darstellungen durch öftere Wiederholungen verlieren. In der Spätrenaissance wurden solche Streifen auch als Brokatelle (statt Gold gelbe Seide) gewebt und als Schmuck der Kirchenwände verwandt. Wir finden Medaillons mit der thronenden Madonna, mit Engelköpfen und selbst sehr bewegten Darstellungen, wie z. B. die Verkündigung des Engels, in Geweben dargestellt.

Es war im Mittelalter und auch noch in der Renaissance-Epoche üblich, dass die Mitglieder der reichen Domkapitel bei der Aufschwörung

vollständige Ornate (Capellen) der Cathedrale schenkten oder stifteten. Der grosse Reichthum der Abteien und Cathedralen an Ornaten ist daher begreiflich.

Erst im 13. Jahrh. bestimmte Innocenz III. die verschiedenen Grundfarben der Ornate nach den Festen, wodurch die Pracht sehr gesteigert wurde.

Als Gegensatz zu den vielfarbigen reichen Altargewändern mussten die Geistlichen und Mönche im gewöhnlichen Leben einfache Kleider tragen. Der Papst trägt weisse Wolle oder Seide, die Kardinäle zeichnet die hochrothe, die Bischöfe und Prälaten die violette und die übrigen Geistlichen die schwarze Farbe aus, während die Mönchskutte meistens braun ist. Die Farbensymbolik ist auf einem Bilde von Rogier van der Weyde in den Gewändern und Flügeln der Engel in folgender Weise ausgedrückt: 1) Bei der Taufe: Weiss mit Lila; 2) Firmung: Gelb und Purpur; 3) Beichte: Scharlach; 4) Abendmahl: Grün; 5) Priesterweihe: Amaranth; 6) Oelung: Violettsschwarz; 7) Trauung: Dunkelblau.

Weiss ist die Reinigung durch das Taufwasser, gelb ist der Glaube und die Treue, Scharlach die Blutfarbe der Sünden, Grün die Gesundheit der Seele, Amaranth die unverwelkliche Paradieseskronen, Dunkelblau die Treue der Ehegatten und Schwarz das Symbol des Todes.

Der Ornat der deutschen Kaiser.

Dr. Fr. Bock hat in dem grossen Prachtwerke »Die Reichskleinodien des deutschen Reiches« die Krönungs-Ornate eingehend geschildert. Wir geben daher unter Hinweisung auf dieses Werk nur einige kurze Notizen, so weit sie in den Rahmen dieser Abhandlung gehören.

Erst seit Carl V. ist der Herrscherornat der deutschen Kaiser näher bestimmt, da vorher wohl hin und wieder die alten Ornate verwandt, denselben aber keine besondere Bedeutung beigelegt war. Der Wechsel der Dynastien, der verschiedenen Krönungsstädte erschwerte vorher die Festsetzung bestimmter Gebräuche. Es war also nur der noch heute überall gültige Eindruck massgebend, dass durch den Mantel sich gleichsam die Würde und die Macht des Vorgängers auf den Nachfolger übertrage. In der Bibel bietet der Mantel des Elias ein kräftiges Beispiel.

Seit Carl V. war der Ornat im Allgemeinen folgender: Das Unterkleid besteht aus violetterm Seidenzeuge, und geht als dalmatica oder tunica talaris bis auf die Knie; es hat an den Aermeln und am unteren Saume eine rothe Einfassung, die mit Gold und Perlen bestickt ist. Das Oberkleid von weisser schwerer Seide, $2\frac{3}{4}$ Ellen lang, ist unten sehr weit und hat lange Aermel. Die Borten sind reich verziert und zeigen unten sarazenische Inschriften. Die Stola als $6\frac{1}{2}$ Zoll breites Band, welche den Reichsadler nebst reicher Perlenstickerei zeigt, weist auf die religiöse Würde der Kaiserwürde hin. Die Handschuhe sind aus purpurfarbigem Seidenzeuge und mit emallirtem Goldblech, Perlen etc. im romanischen

Stile geschmückt. Der Rückenmantel ist halbkreisförmig, 5 Fuss lang und 6 Fuss breit. Die Schliessen bilden ein mit Edelsteinen bedecktes Band mit einem Rundschild aus emailirtem Goldblech. Die gestickte Darstellung eines von einem Löwen überfallenen Kamels zierte den Rücken. Kufische Buchstaben besagen, dass im glücklichen Palermo 1133 dieses Gewand für den Normannenkönig Robert Guiscard angefertigt worden ist. Also auch bei diesen Herrscherornaten ist nur der Prunk und nicht die Symbolik an und für sich das Bestimmende gewesen. — Von deutschen und kirchlichen Symbolen finden wir keine Spur, sondern nur den Einfluss der sarazenisch-sicilianischen Kunst, die unter dem Scepter der Hohenstaufen bis zum Tode Konradins blühte. Die Vorliebe Friedrich II. für sarazenische Dichtkunst, Wissenschaft und reiche Ausstattung des Hofes ist bekannt und wurde von grösster Bedeutung für die weitere Entwicklung der abendländischen Kunst.

Nach der Salbung erhielt der Kaiser in der Kapelle von den Abgeordneten Nürnbergs die Strümpfe und die Schuhe. Die Gesandten von Kurbrandenburg legten ihm das Unterkleid, Oberkleid und die Stola an, so dass letztere sich über der Brust kreuzte. So angezogen schritt der Kaiser wieder in die Kirche zum Altar, wo er von den Gesandten von Kurbrandenburg und Nürnberg den Mantel erhielt.

Bekanntlich verwahrt die k. k. Wiener Schatzkammer die altdeutschen Kaiser-Gewänder und Insignien, da Kaiser Wilhelm bei seiner Krönung zum deutschen Kaiser in Versailles 1871 nicht die Auffrischung oder Fortsetzung des »römischen« Kaiserthums beabsichtigte.

In Frankreich galt von der Mitte des 13. Jahrh. Azurblau als die Hauptfarbe des Königsornates. Diese Farbe blieb bis zum Beginn des 15. Jahrh. für die königliche Dahmatika und den Schultermantel massgebend. Die Fleur de lis als heraldische Stilisirung der Lilie findet sich schon im 13. Jahrh. vor und dient sowohl als Schmuck des Königs- wie des Marien-Mantels. In England trugen die Könige gemischte Farben, jedoch galten Scharlach- und Purpurroth als die kostbarsten.

Der Einfluss der Handelsbeziehungen des Mittelalters.

Die Beziehungen des nördlichen Westeuropas zum Oriente vermittelte bis zum 12. Jahrh. Byzanz, und war wohl unter den Karolingern und Ottonen die Donaustrasse mit dem damals emporblühenden Regensburg die besuchteste. Für Frankreich war Marseille früher wie auch später eine der Haupt-Handelsstädte, welche die Produkte der Länder des mittelländischen Meeres ihm zuführte.

Zu beachten sind die Messen im Mittelalter, von deren Bedeutung uns die heutigen Messen in Leipzig, Frankfurt a. M., Nowgorod etc. nur eine schwache Vorstellung geben.

Für die Sarazenen waren Mekka und Medina die Centralpunkte, und eine Zeit lang wohl auch Bagdad, welches aber durch seine Lage ver-

hindert war, auf die Dauer erfolgreich mit den am mittelländischen Meere gelegenen Städten zu concurriren.

Für Spanien waren Toledo, Medina del Campo, Salamanka, Avila, Burgos, Arevalo, Sevilla und Cordova die Messplätze.

Immer deutlicher tritt in Bezug auf die abendländische Industrie der Einfluss des venetianischen Handels in den Vordergrund. Die Ueberreste alter Gewebe finden wir um so sicherer und zahlreicher in denjenigen Städten und Distrikten, welche den innigeren Verkehr mit Venedig besaßen.

Unter dem byzantinischen Kaiser Emanuel erwarb Venedig 1147 so grosse Vorrechte, dass ihm der gesammte Handel mit Griechenland und dem Oriente zufiel. Trotz dem Gebote der Kirche, nicht mit Ungläubigen zu verkehren, unterhielt Venedig die eifrigste Verbindung mit den Sarazenen und hatte in Ikonium, Aegypten, Tunis etc. Stapelplätze. Genua wurde bald überflügelt. Die sog. Hebungsbeamten Venedigs waren in allen Handelsstädten der Sarazenen zu finden, z. B. in Alexandrien, Kairo, Tunis, Tripolis, Aleppo etc. und indem sie für sich Befreiung der Zölle und Abgaben erreichten, gelang es mit der stetigen Zunahme des Reichthums und Schonung der politischen und religiösen Verhältnisse den Welthandel zu organisiren.

Jahrhunderte lang ziehen die Kaufleute Deutschlands über die Alpen nach Venedig, wo sie in einem eigenen Hause, fondaco tedesco, Waaren austauschen. Die Hauptstrasse geht über den Brenner nach Augsburg, Nürnberg, Mainz, Köln, Antwerpen, Gent und Brügge. An dieser Hauptstrasse finden wir vorzugsweise das Emporblühen der deutschen Kunst-Industrie. Minder bedeutend sind die Züge nach Wien, Ungarn, Polen und Russland. Köln besass sogar Vorrechte in London, zumal da es als erste Stadt der Hansa Erfurt, Magdeburg, Danzig, Lübeck, Hamburg und Bremen mit den venetianischen Produkten versah. Für Flandern waren Antwerpen und Brügge, für Holland Amsterdam und Harlem, für Gothland Wisby, für Nord-Russland Nowgorod Hauptstapelplätze.

Die »weit her geholten« Schätze des Morgenlandes bestanden, wie vielfach in den Liedern des Mittelalters erwähnt ist, aus den mannigfachsten Rohstoffen, wie Seide, Baumwolle, indischer Stahl, Gold, Silber, Perlen, Edelsteine, Federn, Elfenbein etc.; ferner aus Zeugen von Baumwolle, Halbseide, Seide und aus fertigen Kleidungsstücken (Waffenröcken), reich verzierten Gürteln etc.; ferner aus Perlenschnüren, Ringen, Geschmeiden, Korallen, Spiegeln etc. Die vorzüglichen Leinenwaaren in Deutschland und speziell die niederrheinische und friesische Tuchwirkerei verhinderten die Masseneinfuhr der einfachen und billigen orientalischen Gewebe. Die feineren Leinengewebe, die schon in frühester Zeit geplättet und zierlich gefärbt wurden, hiessen Faldonen, die gröberen Gespinnste nannte man Zwillich, Belker und Schetter.

Die gefärbten Wollstoffe waren in ältester Zeit im Norden nur hell und dunkelbraun. Uebereinstimmend sind damit die Farben der in römi-

schen Gräbern in Mainz gefundenen Stoffe und die Berichte, dass die Druiden braune Mäntel getragen.

Regensburg und Ypern besaßen im frühen Mittelalter den Ruf, prachtvolle Scharlachtücher (Scarlatum, Scarleta, Escarlatum) zu liefern. Man färbte braunroth, hochroth, grün und blau. Unter dem Bischof Engelbert in Köln galten 1240 solche wollene Gewebe als Ehrengeschenke höchsten Ranges. Man kann auf Bildern der altkölnischen Schule verfolgen, wie diese einfachen schweren Woll-Gewebe mit ihren schönen Falten und satten Farben der Seide, dem Sammet und schweren Goldbrokat nach und nach weichen. Regensburg hat ferner den Ruf mit Zürich, schon im 13. Jahrh. seidene Futterzeuge gewebt zu haben. Wahrscheinlich waren dieselben gar nicht oder nur klein gemustert. Erst die Muster des 16. Jahrh. sind auch in Zürich grösser gemustert.

Die Schilderung der Gewebe in Dichtungen und Sagen des Mittelalters.

Die Phantasie unserer Vorfahren verarbeitete in Sagen, Märchen und Liedern die Kunde von der wunderbaren Pracht des Orients. Das ganze Mittelalter mit seinem Wunderglauben schwelgt in den romantischen Träumereien eines fabelhaften Luxus. Die Grenzen der Wirklichkeit werden mit den Wünschen vermengt, welche die Poesie denjenigen dictirte, welche die Herrlichkeiten des Jenseits schon auf Erden geniessen wollten. Von dem goldenen Hintergrunde des Glaubens hebt sich die jugendliche Schwärmerei und der oft tolle Thatendrang der Kreuzfahrer in einer köstlichen Frische und Naivität ab. Wir können die damalige Kleiderfreude und Putzlust ebenso wenig verstehen, wie die Rauflust der Turniere. Deutschland ist älter und besonnener, aber auch kälter in der Empfindung geworden. Der Historiker aber sieht nicht mit dem Auge des Moralisten die Seltsamkeiten an, sondern erkennt in dem Drange, eine reichere Welt voll Glanz und Pracht sich zu erobern, die ewige Wahrheit, dass nur dasjenige Volk die Wunderwelt durch Erfindungen sich erschliesst, welches an Wunder geglaubt und ihre Herrlichkeit ersehnt hat. Was man erstrebt in der Jugend, hat man reich im Alter. So haben also auch die ersehnten Schätze der orientalischen Gewebe mächtig die Culturbewegung der Deutschen vorbereitet. Freilich kam es anders, als menschliche Kurzsichtigkeit in der Regel es voraussieht und erwartet. Als die materiellen Güter uns durch das Sinken des levantinischen Handels und durch den 30jährigen Krieg verloren gingen, bauten unsere Denker, Musiker und Dichter eine sicherere Welt, die uns in höherer Weise zur Herrschaft über die materielle befähigt.

Die romantische Heldenzeit des Mittelalters erscheint uns klarer im Gewande ihrer Dichtungen als in losgelösten statistischen Details. Wenn auch jetzt Orientalisten aus der persisch-arabischen Literatur uns Genaueres über die wirklichen sarazenischen Gewebe bieten, so ist es doch nicht überflüssig, den deutschen Quellen nachzugehen, um aus den Berichten

unserer Dichter den Eindruck dieser Herrlichkeiten zu studieren. Die trockene Statistik soll neben der Überschwenglichkeit der Minnesänger und neben dem phantastischen Aufputze des Märchens ihr Recht behalten.

Im Nibelungenliede beträgt die Schilderung der prächtigen Kleider den 7. Theil, jedoch ist die Ausbeute hinsichtlich der Herkunft der Stoffe sehr gering. Chriemhilde und Brunhilde haben feine Seide aus Arabien, Libya und Marocko; der Waffenrock Brunhildes ist von Azagauzer Seide; die Frauen und Mädchen Chriemhildens tragen Ferran-Röcke aus arabischem Tuche.

An die libysche Seide knüpft sich der Aberglauben, dass im Streit keine Waffe Brunhilde verletze. Merkwürdig ist, dass neben der kostbarsten Seide Fischhäute eine Rolle spielen. Chriemhilde berief 30 Jungfrauen zur Ausstattung der 4 Helden, die zur Werbung Brunhildens ausfuhren:

In arabische Seide, so weiss als der Schnee
Und gute Zazamanker, so grün als der Klee,
Legten sie Gesteine, das gab ein gut Gewand;
Chriemhilde, die schöne, schnitts mit eigner Hand.
Von seltener Fischhäute Bezüge, wohlgethan,
Zu schauen fremd den Leuten, so viel man nur gewann,
Bedeckten sie mit Seide, darein ward Gold getragen;
Man mochte grosse Wunder von den lichten Kleidern sagen.

Reicher sind die Schilderungen der Stickerei und Wirkerei der Borten, Decken und Teppiche. Der als Mädchen verkleidete König Hugdietrich

lehrte zweien Jungfrauen — das ist wahr —
Künstlich Gewirke wohl ein halbes Jahr.
Schöne Tischtücher und Zwickeln weiss und breit,
Wie man sie edlen Fürsten vorlegt bei festlicher Zeit;
Sittich und Zeisig, Drossel und Nachtigall,
Wo es an einem Ende zur Erde nahm den Fall;
Mitten zu Gesichte den Greifen und den Aar,
Dass ihn desto besser ein Jeder wurde gewahr.
Am andern Ende sah man den Falken, wie er flog,
Und ander Gevögel in Scharen mit sich zog;
Den Leu'n am dritten Ende, dazu den Lindwurm,
Als ob sie mit einander fochten freislichen Sturm;
Hasen und Füchse um den vierten Saum,
Als ob sie liefen und sprängen durch den Raum;
Das Eberschwein zu Walde, voran den Hunden roth,
Dass jeder, der es schaute, dem Fürsten Ehren erbot.
Hirsche und Hinden dabei auch eine Zahl
In rothem Gold gebildet, wie lebend allzumal.
Seltsamer Wunder sah man viel daran;
Das schöne Tischlaken schaute mancher Biedermann.

Chriemhild sprach zur Gudrun: *) Ich gebe Dir

Hünische Töchter, die Teppiche wirken
Und Goldgürtel, Dich zu ergötzen.

Die Bortenwirkerei ist älter wie die Weberei, da zuerst das Band geflochten und dann breiter gewirkt und zusammengenäht wurde, bevor der breitere Aufzug-Webstuhl erfunden war. Die Wirkerei mit Seide und Gold ist in jenen Ländern lange Zeiten hindurch heimisch, in denen die Weberei nur primitiv in Leinen und Wolle gepflegt wurde, weil die Seide zu grösserem Betriebe fehlt. In den uralten Liedern der Edda sagt ein Riesenweib zur Brynhilde, wie sie auf einem Wagen den Helweg fuhr:

Besser ziemte Dir, Borten zu wirken,
Als den Gatten begehren des Andern.

Borten wurden zum allgemeinen Besatz der Kleider von Frauen gewirkt und gestickt. Auch der Kopfputz, eine Art Barett, das »Gebäude« im Gegensatz zum langen und weiten Kopftuche (Rise) wurde zumal im 13. Jahrhundert, als das lang herabwallende Haar Mode wurde, mit Borten geschmückt.

In feine golddurchwirkte Seide wurden Perlen und Edelsteine befestigt und zwar während der Arbeit. Diese Bänder wurden als Gürtel, oder Halsband, oder als Ersatz der Diademe und Kronen als Königszier um die Stirne gelegt, oder durch die Haare geschlungen. Herr Domvicar Schnütgen in Köln besitzt mehrere derselben, die mindestens aus dem 12. Jahrhundert, wenn nicht früher zu datiren sind. In der Edda heisst es:

Da sprach Gudrun, Giukis Tochter:
So war mein Sigurd (Siegfried) bei den Söhnen Giukis,
Wie hoch aus Halmen sich hebt edler Lauch,
Oder ein blitzender Stein, am Bande getragen,
Ein köstlich Kleinod, über Könige scheint.

*) Von Gudrun sagen die herrlichen Stabreime:

Sieben Halbjahre sass ich bei Thora, Hakons Maid.
In Gold stickte sie, mich zu zerstreuen,
Deutsche Burgen und dänische Schwäne (Schiffe?).
Wir bildeten künstlich der Krieger Spiele,
Die Helden der Herrscher im Handgewirk
Mit rothen Rändern, die Recken des Heunenlandes.
Mit Helm und Harnisch, der Helden Geleit.
Vom Strande segelten Siegmunds Rosse
Mit goldenem Schiffshaupt, geschnitztem Steuer.
Wir wirkten und webten die Waffenthaten
Siegmunds und Siggurs südlich von Frone.

Das Brautkleid war schon in urältester Zeit im Norden von Linnen.

Das bräutliche Linnen legen dem Thôr wir an,
Ihn schmücke das schöne, schimmernde Halsband,
Auch lass er erklingen Geklirr der Schlüssel
Und weiblich Gewand umwalle die Knie,
Es blinke die Brust ihm von blitzenden Steinen
Und doch umhülle der Schleier sein Haupt. Edda.

Die Vorliebe, mit welcher die Dichter des frühen Mittelalters die Pracht der Kleider schildern, hat culturgeschichtlichen Werth. Wie viel auch auf Rechnung der Phantasie zu setzen ist, wie viel auch die Uebertreibung der Sage verschuldete, es bleibt ein wichtiger Rest, der uns Anhaltspunkte für die Anschauungen jener Zeit giebt. Wir können aus dem Vorhandensein gewisser Stoffnamen schliessen, wie sehr der Handel mit dem Orient in Blüthe war. Der Dichter wollte auch seine Fülle von Kenntnissen bekunden. Wolfram von Eschenbach galt nicht nur als der gewaltige und ernste, sondern auch als der gelehrteste Dichter, und somit genügt wohl eine Blüthenlese aus seinem *Parcival*, die leicht durch seinen *Titurel*, oder durch den *Iwein* von Hartman von der Au, oder die *Aeneide* von Heinrich von Veldek etc. hätte ergänzt werden können. Die angeführten Stellen sind gleichsam Parallelen zu den homerischen Schilderungen der Gewebe und Stickereien.

Als kostbarsten Stoff schildert Wolfram von Eschenbach den Achmardi:

Vom grünen Achmardi, jenem Gewande,
Das fern man webt im Araberlande. 36. 27.
Sein Wappenrock war faltig weit
Und lang, dass er den Fuss berührte;
Wenn ich ihn anders recht erkenne,
So schien es schier, als ob da brenne
Bei Nacht ein lodernd Feuer.
Verblich'ne Farb' an ihm ist theuer (selten).
Sein Glanz drang auf sich jedem Blick,
Ein schwaches Aug' wich schier zurück.
Mit Gold ist es durchwirkt zu schauen,
Das wilde Greifen mit ihren Klauen (Siehe Tafel 38 a.)
Aus einem Felsen kratzen am Fuss
Des Gebirges Kaukasus,
Die es hüteten und hüten noch heute.
Von Arabien fahren Leute
Dahin, die es mit List erringen,
Und dann nach Arabien wiederbringen.
Denn nirgends wird Besseres erstrebt,
Als wo man grünen Achmardi webt
Und die reichen Pfellel. Von allen Stoffen
Wird keiner der Art übertroffen.

Gar viele Städte nennt Wolfram von Eschenbach, um den Ursprung der herrlichen Gewebe zu verkündigen. Mögen die Philologen und Orientalisten dieselben auf der Karte neu entdecken:

»Nicht von Hippopotikon,
Oder dem weiten Akraton,
Noch von Kolomidente,
Oder von Agatysiente
Ward schönerer Stoff je ausgeführt,
Als der, womit der Held sich schmückt. II. 687.

An anderer Stelle wird Pfellel von Cynodonte, Belpionte, Assigazionte, Trabonit, Adramant, Thopedissimonte, Ninive, Alexandrien, Ganpfassasch und Ecidemonis genannt. Selbst ein Weber und Erfinder schöner Muster wird gepriesen:

Man sagt, dass sie ein Meister machte
Aus Triand; er hiess Sarant,
Nach welchem Serres ist genannt.
Es liegt in Sekundillens Reich
Thasme, die Stadt, an Grösse gleich,
Ja grösser noch als Ninive
Und als das weite Akraton.
Hier war es, wo der Meister sich
Errang des höchsten Ruhmes Lohn,
Da seine Kunst den Stoff erfand,
Der Saranthasme ist genannt.
Wie prachtvoll, kostbar der und reich,
Darnach erspart die Frage euch. 629.

Einige dieser fremdartigen Worte haben sich bis heute im Volke erhalten. So finden wir bei Fritz Reuter von Bauern häufig »kalmankene« Röcke, die aus atlasartigem Wollstoff bestehen, genannt.

Zassamank mit der Stadt Patalinunt soll ein fabelhaftes Königreich am Kaukasus gewesen sein, welches mit der Krone von Assazug vereinigt war. Eschenbach nennt ferner köstliche Gewande aus Nuriente und Trionde, als Tuch Drianthasme, ferner Gürtel aus Arras, Beinkleider von Buckeram und lasurblaues Tuch aus Gent, Schleiertuch aus Syrien:

Doch lag das Hemde schon bereit
Und Beinkleid auch von Buckeram,
Das gern er an zum Wechseln nahm
Ein weiter Rock mit Marderpelz,
Ein Wamms mit Borten gleichen Fells
Und einen breiten Gürtel dann,
Den man von Arras her gewann.

Fluggs drüberhin bedeckend schlug
Er ein syrisches Schleiertuch
Mit gelbem Zindel dicht und gut
gefüttert.

302.

Von der Kundrie la sorcière heisst es:

Von lasurblauem Tuch von Gent
Umwallt ein Mantel sie, nach Sitten
Der Franzosen zugeschnitten.
Ihr Kleid ist Pfellel, schön und gut.
Ein Londoner Pfauenfederhut
Ganz neu, gefüttert mit Plialt etc.

VI. 313.

England war damals berühmt durch prächtige Federhüte, denn an
anderer Stelle heisst es:

Es deckt ein Hut sein schönes Haupt
Von Pfauenfedern von Siezester.

III. 604.

Plialt-Stoff kommt wohl von bliaus, ein tunika-ähnlicher Ueberwurf,
von dem das Wort »Blouse« her stammt.

Bemerkenswerthe Stoffe, die nach dem Beispiele Eschenbachs auch
in modernen Dichtungen z. B. von Julius Wolff in seinem »Tannhäuser«
genannt werden, von denen wir aber nicht genau wissen, ob sie nicht in
Europa nachgeahmt wurden, sind: Plialt, ein theures golddurchwirktes
Gewebe; Triblet, dreimal in Purpur oder Scharlach getaucht; Baldachin
aus Seide und Gold (ursprünglich aus Bagdad stammend); Diasper und
Pfauin, schillernde Seidenstoffe; Palmet, leichte Seidenzeuge; Buckeran,
ein aus Ziegenhaar verfertigtes Gewebe, dessen feinste Sorten aus Syrien,
Armenien und Cypern stammen; Zindal oder Cendal, ein in Granada,
Lucca und Regensburg gewebter leichter Futterstoff, ähnlich dem heutigen
schweizer Seidentaffet; Ferran, ein apfelgrauer Stoff, der aus Wolle und
Seide gemischt ist; Fritschel, ein grün und gelber reiner Wollstoff;
Barragan, ein leichter heller Stoff, der in Regensburg gewebt wurde.

Als kostbarster Stoff galt nächst dem Sammet der Pfellel, von dem
Gottfried von Strassburg in seinem Tristan sagt: »Rock und Mantel hat
er an von edlem Pfellel, der war gewirket wunderbar. Es hatte Sarazenen-
hand mit feinem Börtlein das Gewand zu aller Augen Preise nach heid-
nischer Weise gar künstlerisch durchwoben.«

Oder an anderer Stelle I. Buch V:

Ein Pfellel von erlesener Pracht
Aus Alexandrien im Heidenland
Ist sein Korset und Wappenrock.

262.

Die Regel Benedicts verpflichtete die Mönche zur Thätigkeit, im Gegensatz zu der vorwiegenden Beschaulichkeit so vieler andern und zumal der spätern Klöster. Hierdurch sind die Benedictiner-Abteien in frühester Zeit die Culturstätten für Deutschland etc. geworden. Die Erlaubniss, die Klostererzeugnisse auch an Nichtgeistliche zu verwerthen, begründete einen Handel, der selbstverständlich zumeist solche Dinge betraf, welche die höhere Bildung der Geistlichen besser liefern konnte, als der an die Scholle gebundene und auf die Einzelkraft angewiesene, wenig unterrichtete Handwerker. *) Alles dieses kam der Kunst zu Gute und somit liegt es nah, dass wir die ersten Anfänge der gemusterten deutschen Seidenweberei in den Benedictiner-Klöstern des Rheinlandes und der Donau zu suchen haben. Das Bedürfniss des würdigeren Altarschmuckes legte ohnedies die Aufgabe diesen Klöstern nahe, die Messgewänder herzustellen und anderen Kirchen zu liefern. Begnügte man sich zuerst mit Stickereien, so brachten wohl Pilger aus Byzanz das Geheimniss der Webstuhlvorrichtung mit Aufzügen nach Westeuropa. Schon im 6.—7. Jahrh. waren einige Klöster **) berühmt durch ihre Kunstpflege und durch Stickereien. Es ergingen sogar Verbote, Profangewänder in denselben zu sticken. Auch wurden auf den umliegenden Meierhöfen unter Leitung der Klosterherren Stickereien verfertigt.

Cuno Stommel nimmt mit Recht an, dass von allen von Leibeigenen getriebenen Handwerken wohl zuerst das der Weberei sich zur freien Genossenschaft und zum selbstständigen Bürgerstande und zur Wohlhabenheit emporgeschwungen habe.

In meinem Werke habe ich die Muster 6 c e und 151 a c f als wahrscheinliche Klosterarbeiten bezeichnet. Das von gleichzeitigen byzantinischen und sarazenischen Stoffen verschiedene Material, die Mischung der Seide mit Wolle und Leinen, die geringe Grösse bis zur Wiederholung und eine technische Unbeholfenheit bei heraldischer Strenge der Zeichnung, rechtfertigen wohl die Bezeichnung »deutsche Gewebe«.

Dr. F. Bock erwähnt, dass in der Abtei von St. Emmeran in Regensburg in frühester Zeit Purpurstoffe gefärbt und vom Mönche Engilmar Gold- und Purpurstoffe gewebt wurden.

*) Von grossem Einfluss sind die Klöster und die durch dieselben veranlassten Innungen auf die uralte Sitte gewesen, dass die Frauen nicht nur spinnen, sondern auch weben. Diese Arbeit fiel nach und nach ganz den Männern anheim. Nur in wenigen Gegenden erhielt sich die alte Gewohnheit. So sagt Thomas Plater von der Schweiz 1499, dass im Land es Brauch sei, dass fast alle Weiber weben »und machen Landtuch druß zu Röcken und Hosen dem Purrsvolk«.

**) Unter den ältesten Klöstern, welche die Künste der Miniatur- und Fresken-Malerei, der Bildhauerei, der Goldschmiederei etc. betrieben, ist Fulda zu zählen, wo Rabanus Maurus, später Bischof von Mainz, wirkte (785—856); ferner wirkten dort die Aebte Thio, Helmfrid 956—968 und der Abt Wernher 969—982 und Rohing 1043—1047. Die Klöster Hirschau, Corvey, Lorch, Osnabrück, Trier, Hildesheim, Mainz waren als Kunststätten berühmt. In St. Gallen wirkte Abt Salomo 891—921, später Immo, Ulrich, Mangold etc.

Fischer bestätigt in seiner Geschichte der deutschen Handelsschaft I. dass in Mainz im 10. Jahrh. Seide verwebt wurde. Ob zu Borten oder breiteren Geweben ist nicht zu bestimmen. In der Mainzer Dom-Chronik werden öfter Gold- und Seidensticker in jener Zeit genannt.

Wie blühend die Weberei in dem durch den Flachsbau so reichen Deutschland gewesen sein muss, beweist die Thatsache, dass Graf Balduin von Flandern 959 Weber von Regensburg in seine Lande berufen hat.

Friesische Wolle und Mäntel waren besonders geschätzt. Ein solcher Mantel wurde von Karl dem Grossen dem Könige von Persien, Harun al Raschid, als Geschenk verehrt. Zu Friesland wurden die Niederlande mitgerechnet, die von England die vorzüglichste Wolle bezogen.

Karl der Grosse erliess die Verordnung: »Unsere Frauen, die bei unseren Beschäftigungen unsere Dienerinnen sind, haben Wolle und Leinen und die Anfertigung der Jacken und Röcke zu besorgen.« Auf Meierhöfen hatte er besondere Häuser, wo Mäde unter einer Schaffnerin Garn spannen, Tücher webten und Kleider machten. Er folgte also dem Beispiele des Kaisers Augustus, welcher nur solche Kleider trug, die seine Frau und seine Töchter gesponnen und gewebt hatten.

In einem Lobgedichte auf Karl den Grossen schildert der Mönch von St. Gallen eine solche Pracht der Anzüge seiner Gemahlin und Töchter, dass wir annehmen dürfen, dass die herrlichsten Gewänder des Südens damals in Aachen bei festlichen Gelegenheiten getragen wurden.

Purpurne, doppeltgefärbte Linnenstoffe, golddurchwirkte Schleier, seidene Mäntel, mit Gemmen und mit feinstem Rauchwerk verziert, werden ausser kostbaren Edelsteinen besonders erwähnt.

Ein Beispiel, wie schlicht Karl der Grosse lebte, ist die Anekdote von seiner Jagd bei Padua. Er befahl den reichgeputzten Venetianern, welche die Kostbarkeiten der Welt auf dem Leibe trugen, mit ihm, der nur einen Schafspelz umgeschlagen hatte, an einem kalten Regentage zu jagen. Die Kleider der Italiener bestanden aus Häuten phönizischer Vögel, die mit purpurner und gelber Seide eingefasst und mit Pfauengefieder geschmückt waren. Niemand durfte die Kleider wechseln und Alle mussten durchnässt am Feuer sich trocknen, ob auch die Nähte platzten. Am anderen Tage mussten Alle in demselben, nunmehr zerlumpten Kostüm erscheinen und den unversehrten billigen Schafspelz als praktischer als ihre kostspieligen und unhaltbaren Lumpen bewundern.

Nur an Festen trug er als Kaiser golddurchwirkte Hosen, Mantel und Gürtel und schenkte seltene Prachtgewänder seiner Umgebung.

Die Anordnungen der Pracht seines Hofes hat Karl der Grosse wohl in die Hände Eginhard's gelegt, der an seiner Tafelrunde den Beinamen Bezelael führte. Er selbst hiess dann David und Alkuin Homer.

Die Gewänder, in welche die Gebeine Eginhard's und Emma's in Seligenstadt gehüllt sind, sind dunkelfarbig und theilweise gestreift und mit Lederbesatz versehen. Es scheint also nicht üblich gewesen zu sein,

Auf Rock und Deck auch sind gefunden
 Viel goldne Drachen zierlich klein,
 Geschmückt mit manchem Edelstein,
 Die Augen strahlender Rubin.

262.

Pfelle oder Pfellel, wovon unser Wort Felbel stammt, ist nicht Sammet oder Plüsch, sondern die Bezeichnung für den glänzendsten Atlas, dessen Fäden weit ohne Ueberkreuzung frei liegen und hell glänzen. Die Bezeichnung dieser Seide, dass sie wie Feuer leuchte und strahle, hat im Abendlande die Sage veranlasst, dass die Salamander den Pfellel im Feuer webten. Wigolois, der Ritter mit dem Rade, 1435 sagt: »Die würme Salamandre wohrten in in dem viure.«

Der Begriff, dass etwas heiss oder brennend leuchtet und doch nicht verbrennt, führte zu den Salamanderhäuten. *) Eine besonders leuchtende Seide nannte man Muschelseide, welche goldig glänzende Fäden zeigte. Die Griechen nannten sie *ζῶια τὰ τῆς θαλάττης* oder *πίννικον ζῶιον*, die Italiener *lana penna*. Die Steckmuschel (*pina nobilis*) liefert Fäden wie blonder Byssus, die gefärbt grünlich schimmern. In Süditalien wurden aus der Muschelseide schon zur Römerzeit Mäntel für die Kaiser und in diesem Jahrhundert Shawls für die Königin von Neapel verfertigt, die als grosse Kostbarkeiten galten, da die dunkle Meerestiefe nicht gar zu reich an solchem Material ist, welches wie dunkelblondes, üppiges, weiches Frauenhaar erscheint. — Die Omajadischen Khalifen Spaniens erzeugten aus dieser bei Schantirin gewonnenen Muschelseide monopolisirte Stoffe, die wegen ihrer Pracht und Herrlichkeit 1000 bis 10,000 Goldstücke per Stück kosteten. Die meiste Muschelseide wurde in Calabrien und Sicilien verarbeitet. — Der feurige Berg Agremont, in dem Salamander den Stoff weben sollen, ist der Aetna, da in seiner Nähe die Stadt Agrae auf steiler Höhe liegt, wo solche Gewebe entstanden. — An anderer Stelle heisst es, dass die Salamander den Pfellel in einem hohlen Berge weit im Innern der grossen Asia webten und dass der Stoff unzerstörbar sei. Die Sagen verwechselten wohl häufig den Asbest mit dieser Muschelseide.

*) Teirefiss, der Bruder Parcival's, erzählt:

Einen feurigen Ritter stach ich hin
 In dem Gebirge Agremontin.
 War da mein Schild nicht von Asbest,
 Mein Salamanderwamms so fest,
 Verbrannt wär ich im Kampf fürwahr.

812.

An anderer Stelle heisst es:

In blendend hellem Glanz erschien
 Sein Rock aus Stoff, den miteinander
 In dem Gebirge Agremontin
 Die Schlangen Salamander
 Verfertigen in heissem Feuer.

II. 735.

Die mittelalterliche Thiersymbolik

haben wir in den Geweben ganz anders zu erforschen, als in den Materialien, welche im Norden gleichsam zu Hause sind und stetig sich entwickelten. An mehreren Stellen ist dargelegt, welche sonderbare, für uns ganz fremdartige Deutung die arabischen Schriftsteller den Thier-Ornamenten geben. Es sind Auffassungen einer uns fernliegenden Culturwelt. Noch seltsamer muthen uns die chinesischen und japanischen Deutungen an.

Die fruchtbarste Epoche war für uns die der Hohenstaufen, denn sie trat in engste Beziehung zur Pracht und Poesie der Sarazenen. Noch heute erscheint uns diese Glanzepoche wie ein herrlicher Traum. — Die kostbaren Gewebe der Sarazenen kamen als Handelsartikel und Beutestücke über die Alpen, aber nur selten verirrte sich zu uns eine gelehrte Erläuterung, wenn Kreuzfahrer nach langer Gefangenschaft zurückkehrten. Die Volkspoesie des Nordens verband die uralte Thiersymbolik mit den seltsamen phantastischen Gebilden der Weberei und legte sich in freier Deutung das zurecht, was ihr convenirte. Durch die Herrschaft der Römer und durch das Christenthum war wenig von der altgermanischen Thiersymbolik übrig geblieben. Die Raben Wodans, die Fenriswölfe, die Kühe, welche die Wolken personificiren, der Jul-Eber, das Schaf als Freia's Zugthier, die Midgardschlange etc. sind Beweise für die ungemeine Hinneigung der alten Germanen, die Thierwelt poetisch zu behandeln. Wahrscheinlich hat die Holzschnitzerei und die Stickerei die meisten Darstellungen enthalten. Das Pferdehaupt als Giebelverzierung, gestickte Decken mit Thieren der Jagd, wie der Hirsch, der Eber und der Hund als Sinnbild der Treue, blieben in allen Wandlungen volksthümlich. Wie sich das Altgermanische mit römischen und christlichen Motiven verband, wie es durch die alttestamentarischen Poesien, die vom assyrisch-persischen Lichtkultus durchdrungen sind, beeinflusst, und die sarazenische Symbolik für die Heraldik benutzt wurde, wie aus all diesen Anregungen und zumal durch die Lektüre der Apokalypse des Johannes Neues in stetiger Wandlung auftauchte und wieder durch neue Eindrücke und Culturbewegungen zurückgedrängt wurde, diese Forschungen werden die Archäologen noch lange beschäftigen.

Wir können nur einige Bruchstücke zur Erklärung einzelner Tafeln geben und müssen auch hier der Hypothese weitesten Spielraum gönnen, da die Poesie der Troubadours etc. gar lose mit den einzelnen Ornamenten zusammenhängt. Nehmen wir aus der grossen Fülle zunächst den Sperber oder Falken als Beispiel. Im Allgemeinen könnte man sich begnügen, diese Vögel die Repräsentanten des Lichtes und der Jagdfreude zu nennen, die Jeder gern erblickt. Sie bedeuten aber mehr, sie versinnbildlichen die Liebe zum Liebsten. Simrock beweist dieses durch ein altitalienisches Sonett. In einem Liede Kürnb ergs und in Chriemhildens Traum erinnert der Falke an den uralten Mythos vom Frühling. Die Götter, die im Dienste Freyrs, der um die schöne Gerda wirbt, mit den Riesen (den zerstörenden

Naturgewalten) kämpfen, verwandeln sich in Falken, und Odin in einen Adler.

Das altitalienische Gedicht lautet:

Ich Arme, einen Sperber lieb zu haben!
So liebt ich ihn, dass Sehnsucht mich verzehrt.
An meinem Ruf schien sich sein Herz zu laben;
Oft hat er Kost aus meiner Hand begehrt.

Nun stieg er auf so stolz und so erhaben,
Viel stolzer, als er sich mir je bewährt.
In einem Garten flog er über'n Graben,
Und eine andre Herrin hält ihn werth.

Wie reicht ich Dir, mein Sperber, Leckerbissen!
Goldene Schellen gab ich Dir zu tragen,
Dich freudiger zur Vogeljagd zu wissen.

Nun flogst Du hin und lässest mich verzagen:
Du hast die Bande frevelhaft zerissen,
Just da du meisterhaft verstandst zu jagen.

Das verwandte Lied von Kürnberg lautet:

Ich zog mir einen Falken länger als ein Jahr,
Als er nun gezähmt war nach meinem Willen gar
Und ich sein Gefieder mit Golde wohlbewand,
Er hob sich auf gewältig und flog in ein ander Land.

Nun sah ich den Falken herrlich fliegen,
Er führte an seinem Fusse seidne Riemen
Und strahlt ihm sein Gefieder ganz von rothem Gold.
Gott sende sie zusammen, die sich lieb und hold.

Chriemhildens Traum lautet:

In ihren hohen Ehren träumte Chriemhilden,
Sie zöge einen Falken, stark', schön' und wilden,
Den griffen ihr zwei Aare, dass sie es mochte sehn,
Ihr konnt auf dieser Erde grösser Leid nicht geschehn.

Das war derselbe Falke, den jener Traum ihr bot,
Den ihr beschied die Mutter. Ob seinem frühen Tod
Den nächsten Anverwandten wie gab sie blutigen Lohn —
Durch dieses Einen Sterben starb noch mancher Mutter Sohn.

Nun vergleiche man mit diesen Poesien die Muster auf den Tafeln 40 und 125 D. Ein deutlicherer Beweis, wie sehr die Poesie des Mittelalters die Ornamentik beeinflusste, ist kaum denkbar. Das eine Muster zeigt, wie die Dame einen flugbereiten Sperber auf der Hand hält, um von ihrer

Burg ihn auszusenden. Auf dem anderen ist die Dame in starker Bewegung, wie auf der Jagd, begleitet von Hunden. Das Ornament lässt sie gleichsam aus einer Blume herauswachsen, oder hinter derselben auftauchen.

Die alte mythologische Bedeutung des Hirschen ergibt sich aus der schönen Strophe des Sonnenliedes der Edda:

Den Sonnenhirsch sah ich von Süden kommen,
Von Zweien am Zaum geleitet.
Auf dem Felde standen seine Füße,
Die Hörner hob er zum Himmel.

Die Sage, dass Constantin durch den Anblick eines Hirschen, der ein Kreuz im Geweih getragen, zum Christenthum bekehrt worden sei, war populär. Auch in der Genoseva-Sage spielt die Hirschkuh die liebevolle Rolle. So war also der Boden vorbereitet, um nach dem Psalm »Wie der Hirsch verlangt nach den Wasserquellen, so sehnet sich meine Seele nach Dir, o Gott« die Symbolik zu verbreiten, dass die fromme, nach Gnade dürstende Seele, die auf Erden in den Banden der Leiblichkeit ist, im angeketteten Hirschen dargestellt sei. Kein Thiernuster war im kirchlichen Kultus des 14. und 15. Jahrh. so verbreitet, als das, welches auf Tafel 104 B abgebildet ist. Zwei müde Hirsche, an einer Kette auf blumigem Grunde ruhend, werfen die Nacken auf zur Höhe, woher Lichtstrahlen ausgehen und der Thau herniederträufelt. In der Nähe erblickt man junge Adler, die stets in Verbindung mit den Strahlen stehen. Der angekettete müde Hirsch versinnbildlicht die Seele, die noch von den Banden des Irdischen gefesselt ist und Trost ersohnt, indem sie sich der im Lichte wohnenden Gnade zuwendet. Dieses Muster ist in verschiedenen Farben in Seide und als Goldstoff auf unsere Zeit gekommen und gehört auch in den letzten Jahrzehnten zu den beliebtesten Kirchenstoff-Mustern. Die sarazenische Symbolik entspricht in diesem Muster auch der christlichen.

Der stolze Pfau mit seinen Lichtaugen ist wie der Falke ein Repräsentant des Lichtes; er hat mit seinem grossen prächtigen Schweif gleichsam als Sonnenrad die Phantasie oft mächtig erregt. In der Schilderung einer Vision aus der Zeit Ludwigs des Frommen schlägt der Pfau einen majestätischen Kreis durch alle Himmel, Erde und Hölle. In der Ecke sitzen geflügelte Löwen und Leoparden und tief unten Drachen und Molche. Der Pfau ist dem hl. Liborius gewidmet, weil er dem Schrein voranzog, in welchem die Gebeine desselben aus Frankreich unter Ludwig dem Frommen an den Rhein gebracht wurden. Die Symbole des hl. Grals waren goldene Turteltäubchen. Kundrie la Sorcière, die Botin des Grals, trägt in Eschenbachs Parcial einen schwarzen Sammtmantel aus Arabien, in welchen leuchtend goldene Turteltäubchen gewebt sind. Auf Tafel 101 D sind solche Täubchen mit Strahlen abgebildet. Weil dieselben auf dem berühmten Kölner Dombilde vorkommen, glaubte man, sie hätten Beziehung zur Madonna und bedeuteten durch die Strahlen den hl. Geist. Auf einem anderen Bilde der altkölnischen Schule kommt dasselbe Muster in Gold

auf Schwarz vor, so dass ein solcher Stoff, wie ihn Eschenbach beschreibt, wohl wirklich von ihm gesehen worden ist. *)

Die heute noch allgemein üblichen Symbole der 4 Evangelisten, Löwe, Stier, Adler und Engel, ferner der Phönix als Sinnbild der Auferstehung und der Pelikan als das der Liebe, kommen zahlreich auch im Mittelalter aber mehr gestickt als gewebt vor. Ueber das Einhorn als Symbol Christi und der ^{unmaculierten Empfängnis} unbefleckten Empfängnis, über seine Verwandtschaft mit dem Khilin der Chinesen siehe S. 46.

Die vier Elemente wurden dargestellt durch den Elephanten = Erde, Fischreihher = Wasser, Drache = Feuer, Adler = Luft.

Das Granatapfelmuster.

Der wesentliche Unterschied zwischen morgen- und abendländischer Ornamentik ist das Vorwiegen des phantastischen Elementes bei ersterer und das der strengeren Logik im Aufbau bei letzterer. Es findet zwar ein fortwährendes Entleihen aus dem Wunderhorn der Phantasie der Orientalen statt, aber die Motive werden strenger geordnet, variiert und vielfach auch handwerksmässig verflacht, weil in billigerem, groberen Material mit unbeholfener Technik das Vorbild nachgeahmt wurde.

Die Vermählung des Orientes mit abendländischen Anschauungen, oder die Befruchtung der germanischen Kraft durch den orientalischen Luxus ist in der Gothik nachweisbar. War schon unter Otto III. durch seine Vermählung mit der griechischen Prinzessin Theophane die Vorliebe für fremdartige byzantinische Pracht sehr gross, so stieg sie doch noch mehr unter den Hohenstaufen, und besonders unter Kaiser Friedrich II. war die Hinneigung zur Kunst der Sarazenen fast Modesache. Der Hof von Palermo mit der Pracht der sicilianischen Weberei war tonangebend für Europa. Die Architektur der Kirchen und Paläste und die wichtigsten Kleinkünste wurden durch solche Strömungen mächtig beeinflusst. Das Ornament der Gewebe ist nicht zu kurz gekommen, denn das Granatapfelmuster ist trotz seiner Herleitung aus dem Orient in seiner speziellen Ausbildung ebenso streng gothisch wie germanisch zu bezeichnen. Gothisch ist bei diesem Ornament das konstruktive System der Ausbildung des Grundschemas in vielfachen Details, oder das Princip, in der Vielheit die Einheit zu zeigen. Urgermanisch ist die Tendenz, die Materie in allen Theilen zu durchgeistigen und mit dem Spiel der Linien den Ernst der Gedanken zu verbinden. W. v. Lübke bemerkt, dass nur der germanische Stamm diesen Hang zum einseitigen Spiritualismus oder nach übertriebener Folgerichtigkeit und Durchgeistigung hat.

*) Es war nicht möglich, in dem Werke Ornamente der Gewebe, alle Copien interessanter alter Gewebe unterzubringen. Eine Fortsetzung in billiger Ausstattung ist projektiert, da die 3fache Zahl nicht publicirter Muster vorhanden ist, und die Industrie fortwährende Anregung bedarf.

Wie bei den Griechen die Palmette, so ist der Granatapfel als das typische Webeornament des Mittelalters zu bezeichnen. Bei beiden Ornamenten ist die strahlende Entfaltung aus und um einen Kern das Wesentliche; aber während bei den Griechen nur die Schönheit der Bewegung der schwächlichen Ranke vorwieg, ist bei dem germanischen Ornamente der gesunde, kraftstrotzende Kern und das reiche Blühen betont. Um den blühenden Apfel bildet das Schema der Rose die Einrahmung. Alle Theile stehen zu einander in Beziehung, alles ist nach dem Princip der gothischen Konstruktion geordnet, durchdacht. Wie die Fialen an einem Dome die Steinmasse zu einem scheinbar wachsenden Organismus gestalten, so wächst auch in den Granatapfelmustern eine Form aus der anderen. Ueberall ist blühendes, reich sich entfaltendes, ja oft überquellendes Leben. Knospe, Blüthe, Blatt und Frucht ordnen sich in reichster Fülle.

Die assyrische Symbolik des Granatapfels ist im Mittelalter zwar noch leise durchgeklungen, aber bald ganz im Marien-Cultus aufgegangen. Als Liebesapfel ist er mit der Rose der Madonna gewidmet. Sie selbst ist der Lebensbaum, dessen köstlichste Frucht die Welt beglückte. Dante braucht das Bild, dass die Madonna in der Himmelsrose im siebenfachen Glorien-scheine throne, die aus den Strahlen sämtlicher Märtyrer zusammenflüsse.

In späterer Zeit finden wir mit dem Granatapfel eine Krone verbunden. Da wohl unbestritten der Mysticismus jener Zeit in dem fünf- und siebenfachen Blattschema der Rose sich ausdrückte, so hat auch die Krone an dieser Stelle mehr zu bedeuten als die königliche Pracht. »Die im Glauben sich thätig erweisende aufopfernde Liebe erringt die Krone des ewigen Lebens.« Oft umgiebt bezeichnend ein blühender Dornenkranz das Rosenschema. — Später blieb die Krone als verbindendes Ornament in der italienischen Renaissance, wenn auch die tiefere Symbolik wegfiel.

Die wichtige Frage, wo zuerst das Schema der Rose in Verbindung mit dem Granatapfel sich entfaltete, hat schon Viele beschäftigt. Der Einwurf, dass Deutschland und die Niederlande zu geringe Seidenweberei gehabt, ist durch den Hinweis auf die bisher übersehenen reichen Druckgewebe (Ciklâts) und auf die reich gemusterten Wolle- und Leinengewebe zu widerlegen. Wenn am Niederrhein im 13. und 14. Jahrhundert die überaus reichen Aurifrisien in einer wunderbaren Technik mit Seide und Gold und mit allen Feinheiten der Bindung gewebt werden konnten, so steht nichts der Annahme entgegen, dass die grossen Künstler jener Zeit auch für Wandbehänge, Priesterornate etc. die Entwürfe lieferten.

Man muss die altkölnischen Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts auch in Bezug auf die Granatapfelmuster studieren. Man wird überrascht sein von der unendlichen Mannigfaltigkeit dieser Ornamente und wird zugeben, dass nirgendwo diese Muster in ähnlichem Reichthume vorhanden sind.

In den Benediktinerklöstern am Niederrhein oder in Brabant etc. haben wir die Culturstätten für solche Ornamente zu suchen. Die Regel des heiligen Benedict verpflichtete die Mönche, wie schon erwähnt, zur

Thätigkeit (im Gegensatz zur Beschaulichkeit). In der gesicherten Existenz und im Wetteifer und Austausch mit anderen Klöstern konnte das Zusammenwirken der Gelehrsamkeit mit der Handfertigkeit höhere Aufgaben lösen, als dem Handwerker in jenen Zeiten es möglich war. Indem die Verherrlichung des Gottesdienstes in erster Reihe der Zweck war und durch die Opferbereitschaft die Mittel vorhanden, ist es erklärlich, dass sowohl der ideale Zug, wie die Solidität des Materials und der Technik alle diese Klosterarbeiten auszeichnen. Damals gab die Kirche den sich entwickelnden Zünften sowohl das Vorbild wie die Vorbilder, bis sie selbstständig sowohl für das sacrale wie profane Bedürfniss arbeiten konnten. Die würdige Ausstattung der Messgewänder war die erste Folge dieser blühenden klösterlichen Fabrikationsstätten. Später erhielten die Benediktiner-Klöster auch die Erlaubniss, ihre Erzeugnisse an Private abzugeben. Gewiss haben daher die Händler, welche von Venedig und Byzanz kamen, schon gemustertes Leinen und prächtig gefärbte Wollen-Decken und Tuche als Austauschartikel gegen die Seide in jenen geldarmen Zeiten mitgenommen. Ja es ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass sie auch Zeichnungen mitnahmen, um in Samnit, Gold und Seide in Italien Muster für den nordischen Cultus so lange weben zu lassen, bis sie selbst nach und nach die complicirteren Einrichtungen der Verarbeitung der Seide, des Färbens etc. kennen lernten.

Aus folgenden geschichtlichen Daten dürfen wir schliessen, dass im 14. und 15. Jahrh. viele Granatapfelmuster in Seide und Sammet am Niederrhein, in Flandern und Holland, in Böhmen und in der Schweiz gewebt wurden. In seiner »Geschichte Hollands« *) sagt Lüder, dass 1430 die Brabanter Seidenstoffe einen sehr hohen Ruf geniessen und dass die Amsterdamer und Harlemer Stoffe denselben wenig nachstehen. Ferner erwähnt er die uns höchst überraschende Thatsache, dass Mailänder Sammete nach Holland gesandt wurden, um den dortigen Stempel zu erhalten. Nach Anderson und Guicciardini war der Handel mit Seide und Rohseide in Amsterdam sehr gross und erstreckte sich sowohl auf levantinische, sicilische, italische, wie später auch auf chinesische und japanesische Seide. Kaiser Karl IV. liess im 14. Jahrh. Seidenweber aus Italien nach Prag kommen. Da er Lucca begünstigte, so stammten diese Weber wohl aus dieser Stadt. So sehr er auch durch grosse Aufträge Alles aufbot, die Seidenweberei in Prag zur Blüthe zu bringen, so gingen doch nach seinem Tode unter Wenzel diese Bestrebungen zurück. Welcher Art die in Prag gewebten Muster gewesen sind, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Nur dürfen wir vermuthen, dass eine grosse Zahl derjenigen Muster, die eine fremde, meistens derbere Technik und minder feine Zeichnung zeigen, diesen isolirten Seidenmanufakturen angehören.

Zürich bekam durch die Auswanderung lucchesischer und Mailänder Weber eine bedeutende Seidenindustrie. Auch in Augsburg, Nürnberg und

*) Leipzig, 1788.

Regensburg ist sie nachweisbar. Bodin führt an, dass in Köln die Seidenfärberei »ohne Gleichen« blühe. Verbinden wir mit diesen Nachrichten über die Seiden- und Sammetweberei diesseits der Alpen die Beobachtung, dass die altkölnische und niederländische Malerei ungleich mehr reichgemusterte Gewänder zeigt als die italienische, so dürfte nicht zu bestreiten sein, dass viele Granatapfelmuster deutschen Ursprungs sind.

Wir begegnen dem Granatapfelmuster in vielen tausend Variationen in jeder Gattung der Gewebe. Es ist in schlichtem Leinen, in gefärbter Wolle, in Seide, Gold, Sammet gewebt und gestickt, wir finden es im Modelldruck, in der Wirkerei der Gobelin-Bilder, als Wandmalerei und auf den vergoldeten Hintergründen der Bilder, auf Glasfenstern etc. etc. Wie jegliche Form sich zur höchsten Blüthe entwickelt und dann überreich ausartet, so auch das Granatapfelmuster. Indem man die höchste Leistung der Technik anstrebte, vergrösserte man ungebührlich die Muster und grupperte die grossen Motive nur als Blumen, die aus breiten Ranken, aus denen Zweige mit einzelnen Früchten und Blumen sich entfalten, herauswachsen. Für grosse Säle kann diese Ornamentik passen, da das Auge die Wiederholungen erkennt, nicht aber für Kleidungen, da das Ornament den Träger zu erdrücken scheint. Das aus der Goldschmiedekunst entlehnte Motiv, die Blätter so zu biegen, dass sie mehrfach die Vorder- und Rückseite zeigen, hat zwar linearen Reiz, ist aber doch in der Flächendecoration mit grosser Vorsicht zu verwenden. Die baumartigen Granatapfelmuster konnten keine weitere Entwicklung mehr zulassen. Sie bildeten den Abschluss der Ornamentik des Mittelalters und zeigen den Versuch, die heitere bewegtere Renaissance mit dem Ernst der Konstruktion zu verbinden. Selbst in den folgenden Epochen der Weberei, in welchen fast gar keine Symbolik mehr gepflegt und bezeichnend die schöne Linie des Rosenschemas zum sog. »Eselsrücken« degradirt wurde, klingt der Granatapfel als Mittelpunkt der reichsten Blumen- und Blätter-Entwicklung immer wieder durch. Auch die moderne Ornamentik hat für kirchlichen und für den alltäglichen Schmuck den Granatapfel gern acceptirt. Haben wir auch keinen Sinn für die heilige Zahl Sieben*), so erfreut uns doch die Poesie der

*) Sieben ist den Mystikern eine kabalistische Zahl, die auf der astronomischen Anschauung der sieben grossen Planeten beruht, die den Himmel regieren. Die Theilung in 3 als Signatur des Göttlichen und als Signatur des Kosmischen, mithin als Symbol der Verbindung Gottes und der Welt, ist schon im mosaïschen Cultus nachweisbar. Wir erinnern an die Eintheilung der Woche in 7 Tage, der Tonleiter in 7 Töne, des Regenbogens in 7 Farben, der alten orientalischen Reiche in 7 Provinzen, die Gruppierung der 7 Sakramente, der 7 Bitten des Vaterunsers, der 7 Weisen Griechenlands, der 7 Plagen Aegyptens, der 7 Himmel und 7 Höllen, der 7 Vokale, der 7 Schwerter im Herzen Maria's, der 7 Thore einer Stadt, der 7 Buddhas, 70 Aelteste, 7 Wissenschaften, die 7 Arme am Leuchter im Tempel Salomos etc. Wenn Bauwerke, wie der Kölner Dom, in ihren Massverhältnissen die Zahl 7 als Norm haben, nämlich 76.7 als Höhe der Thürme, 36.7 volle Breite der Westseite, 23.7 innere Höhe des Chores, 7 Kapellen etc., so ist anzunehmen, dass die mittelalterliche Gelehrtheit, Sitte und Aberglaube absichtlich auch beim Granatapfel mit dem 7fachen Schema der Rose eine mystische Symbolik verband. In der frühesten Entwicklung herrscht das fünffache Schema vor, da ja auch 5 eine geheiligte Zahl ist, die im

Raum-Eintheilung und Belegung. Auch in der Ornamentik klingt die künstlerische Produktion unserer Voreltern wie in den nationalen Volksliedern in uns wieder. — In unseren Tapeten wird das Granatapfelmuster mit der Farbenwirkung der reichsten Weberei wiedergegeben, und schwerlich wird eine andere typische Form aufgefunden oder neu geschaffen, die diese deutsche dauernd verdrängt. Von der Paradiesesmythe führt dieses Ornament unsere Gedanken durch die Culturepochen vieler Völker bis zu unserer Zeit. Wie in der griechischen Baukunst die Palmette, so herrscht in der Webeornamentik der Granatapfel.

Die nordische Tuchindustrie und die Kleiderpracht der burgundischen Epoche.

Die Blüthe der niederländischen Weberei fällt in die Zeit der Verbindung der Niederlande mit Burgund unter Philipp dem Guten 1419—1467. Alle Stände suchten sich durch Prunk und Luxus hervorzuthun. Wenn man nach den Bildern jener Zeit schliessen darf, so wurden die gold- und silberdurchwebten Stoffe in den Niederlanden mehr als in Italien getragen. Dass diese Gewebe nicht sämmtlich eingeführt waren, haben wir nachgewiesen. Erst wenn in umfassender Weise die Chronisten von Antwerpen, Brügge, Gent, Mecheln etc. mitgetheilt haben, welcherlei Seidenindustrie neben der Wollen- und Leinen-Industrie vor dem 16. Jahrhundert nachweisbar ist, können wir aufstellen, welche gemusterte Gold- und Sammetgewebe aus Italien kamen.

Für Gewebe, deren Kette aus Seide und deren Einschlag aus Wolle besteht, hat sich die Bezeichnung »Brügg'escher Atlas« erhalten. Das beweist, dass solche Stoffe in Brügge zahlreicher wie anderswo verfertigt wurden; ähnlich wie die Bezeichnung Damast ohne die glänzende Seidenweberei von Damascus nicht entstanden wäre.

Prof. H. Weiss nimmt an, dass unter Philipp dem Guten die Seidenweberei in Flandern geblüht habe und dass einige namhafte Seidenstoffe und Sammete wegen ihres schillernden Lüsters Escarlats paonnaces und velluiaux paonnez, oder drap d'or à un champ vermail, oder vermeil d'azur genannt wurden.

Wie bedeutend die deutsche Tuchmanufaktur im frühen Mittelalter war, beweist schlagend der Einfluss, den sie auf die Nachbarländer hatte.

Die florentiner Wollweberei wird 1290 gerühmt und als Ursache angegeben, dass zwei Mönche (Umiliati) in Regensburg und Passau die Geheimnisse erlernt hätten, als sie dort sich einige Jahre aufgehalten.

Die Zünfte der Tuchmacher und der Wollenweber hängen in innigster Weise zusammen. Haben erstere mehr für die Kleidung, so letztere für die Wandbekleidungen, Fenstervorhänge, Bettdecken, Polsterbezüge und

Rosenschemata und Pentagramm uralte kabalistisch und auch in den 5 Gesetzen und in den 2 × 5 Wiederholungen des Ave Maria des Rosenkranzes massgebend ist.

leichtere Kleiderstoffe zu thun. Wir finden die Zünfte der Wollweber verzeichnet 1239 in Brügge, 1264 in Löwen, 1260 in Soest, 1223 in Stendal, 1250 in Köln, Regensburg, Augsburg etc. Bekannt sind die Bestrebungen derselben, die Vorrechte der adligen Geschlechter zu brechen. Im 14. Jahrh. kamen in fast allen oben genannten Städten Unruhen und Aufstände vor, die mit dem Siege der Weber endigten. Wenn auch die sociale Entwicklung des Bürgerthums diesen Kämpfen viel verdankt, so kamen doch zu viele übermüthige und rohe Gewaltthätigkeiten vor, die das Aufblühen des Gewerbes schädigten. Die Unruhen verursachten den Gegendruck der Adligen und Fürsten. Die Städtefehden trieben sehr viele der besten Kräfte ins Ausland. So erhielt Löwen auf einmal 4000 Webermeister mit 15,000 Gesellen.

Wie am Niederrhein steht die Tuchweberei auch in Flandern im Vordergrund. Sehr früh wurden schon in Antwerpen, Brügge, Dortrecht und Mecheln Wollmärkte angelegt. In Middelberg war 1350 der Stapelplatz für die Tuchmacher der Insel Walcheren.

Brügge bekam durch Balduin von Flandern, welcher 1204 Kaiser des byzantinischen Reiches wurde, Gelegenheit, seinen Handel über die Levante auszudehnen. Hierdurch wurde diese Hansastadt die hohe Schule für den Weltverkehr und der Mittelpunkt für den Handel des Südens mit dem Norden. 1302 wurden 3000 Franzosen getödtet, als Philipp IV. die flämischen Städte unterwerfen wollte. So blieb die Stadt unter den flandrischen Herzögen und blühte auch unter burgundischer und österreichischer Herrschaft. Wurde sie auch wegen der Gefangennehmung Maximilians I. sehr gestraft, so erfolgte die Verödung der Stadt durch massenhafte Auswanderung doch erst unter Philipps II. blutiger Herrschaft.*) In seiner besten Zeit hatte Brügge in fast allen grösseren Handelsstädten Europas Gewandhäuser, da es 50,000 Menschen in seinen Tuchfabriken beschäftigte.

Gent hatte um 1400 40,000 Wollweber, welche 18,000 streitbare Männer aufstellen konnten. 1540 sank der Glanz der Stadt; Kaiser Karl V. eroberte sie, liess 26 vornehme Bürger hinrichten, entzog der Stadt die Privilegien, nahm ihr die Geschütze und zog die öffentlichen Gebäude ein.

Nächst Gent und Brügge galt Antwerpen als die reichste Stadt Flanderns. Seine Tücher waren im 12. Jahrh. in Frankreich und Deutschland beliebt. Die durch Brügge beleidigte Hansa verlegte ihre Magazine nach Antwerpen, welches aber erst im 16. Jahrh. seine Glanzzeit hatte. Als der portugiesisch-ostindische Handel den levantinischen überflügelte, errichteten die Portugiesen in Antwerpen ihren Stapel, was zur Folge hatte, dass die berühmten Handelshäuser Italiens und Deutschlands (die Fugger, Welser etc.) ihre Niederlagen dorthin verlegten. Es heisst, dass

*) Im 16. Jahrh. kamen aus Flandern Weber nach Hessen und legten in Hersfeld, Cassel, Eschwege etc. Webereien an. In vielen Städten bezeichnen Strassennamen die Niederlassungen der Fläminger, z. B. in Hersfeld, Fritzlar, Melsungen. Bei Hildesheim gründeten sie schon im 13. Jahrh. eine Kolonie mit eigener Kirche und Hospital, wurden aber 1332 verjagt.

Antwerpen in 3 Monaten unter Karl des V. Herrschaft so viele Geschäfte gemacht habe, als Venedig in seiner glänzendsten Zeit innerhalb 2 Jahren. Die Stadt zählte 240,000 Einwohner, 200—250 Schiffe lagen oft gleichzeitig vor seinen Quais, und gegen 2000 Frachtwagen langten wöchentlich an. Antwerpen hatte 4500 Schiffe auf der See und sprüchwörtlich hiess es, die Welt sei ein Ring und Antwerpen der Diamant in demselben.

Aeneas Sylvius sagt 1490 von den nordischen Städten: Köln sei an Pracht und Verzierung vor allen Städten hervorragend, Brügge sei das allgemeine Waarenlager, Strassburg sei mit Venedig verglichen, vorzüglicher zu nennen, Augsburg übertreffe durch seinen Reichthum alle Städte der Welt und Danzig sei so mächtig, dass es 50,000 Streiter ins Feld schicken könne und seine Schiffe bedecken die Ostsee; von dem Winke Lübecks hänge das Schicksal der drei nordischen Reiche ab etc.

Solche Berichte und die Abbildungen der Costüme des Mittelalters lassen uns vielfach auf die einheimische Fabrikation der Gewebe und auf die Einfuhr der kostbaren Seide aus dem Oriente, Byzanz und Italien schliessen. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts ist das auf der römischen Tracht fussende Costüm vorwiegend. Charakteristisch ist die Feinheit des Stoffes, um hübschen Faltenwurf zu erzielen und die Körperformen zur Geltung zu bringen. Die feinen Tuche waren meistens einfarbig. Ueber dem Hemde trug man das kürzere Obergewand von Wolle oder Seide. Dieser »Roc« entsprach der altrömischen Tunica. Der Mantel war ebenfalls von Wolle und erhielt kostbaren Randbesatz. Er entsprach dem alten *sagum* oder *paludamentum*. Ueber der Rüstung wurde das Waffenhemd getragen, welches mit heraldischen Ornamenten sehr reich geschmückt wurde. Es war ein ärmelloser Ueberwurf (Schapperun), welcher die Rüstung vor Staub und den Körper vor der durch Metall gesteigerten Sonnenhitze bewahren sollte. Dieses Waffenhemd wurde durch heraldischen Zierrath überaus reich geschmückt. Aus der Verbindung des Schuppenharnisches mit dem Waffenhemd kommt das eng anliegende »Jazerin« oder »Korazin«, welches inwendig aus metalldrahtigem Geflecht und aussen aus Leder oder Sammet besteht.

Im 13. Jahrhundert finden wir die Mode mit weiten Ärmeln und spitzer Kaputze. Damals wurden meistens einfach gefärbte Stoffe getragen.

Die mantelartigen Umhänge des 14. Jahrhunderts wurden Mantelets, Hoiken, Heuken oder Glocken genannt. Der Ueberziehrock mit Ärmeln heisst Trappert oder Tappert, aus welchem später die Schaubе als frei herabfallender Mantel wurde.

Die Tracht entwickelte sich als Mode und zwar als französische erst im 13. Jahrhundert, da der dortige Hof ein enger geschlossenes Ritterwesen besass, und festere Normen somit leicht einzuführen waren. In Deutschland gab Friedrich II. lange Zeit den Ton an und hielt die italienische und sarazenische Pracht der französischen wohl das Gleichgewicht.

Philipp der Schöne erliess 1294 bereits ein Aufwandgesetz, während wir erst 50 Jahre später solchen Gesetzen in Deutschland begegnen, die

freilich wenig nutzten und in einzelnen Städten nur als Stadtplage zur Chikanirung dienten. Das Verbot ging in der Regel mehr gegen die zu reiche Ausstattung als gegen den Schnitt. Von 1339 bis 1450 war die Geschichte Frankreichs mit der von England durch den Kampf um die Oberherrschaft eng verknüpft und sind deshalb auch viele Gebräuche und Trachten damals gemeinsam geworden.

Deutschland blieb stets circa zehn Jahre hinter der französischen Mode damals zurück und vermied dadurch die allzu grossen Absonderlichkeiten derselben. Merkwürdig ist, dass diese Modeneuerungen mehr die Trachten der Männer wie die der Frauen betrafen, was erst in unserem Jahrhundert sich änderte, nachdem für Männer die bürgerliche Gleichheit auch äusserlich zum Ausdruck gekommen.

Zu den Absonderlichkeiten der närrischen Mode gehörten im 14. Jahrhundert die zu engen Hosen, zu langen Aermel, die gezackten Gewänder und spitzen Schuhe.

Sehr prosaisch, aber nicht unwichtig, dürfte die Hindeutung sein, dass das allmähliche Kürzerwerden der faltenreichen Gewänder seine Ursache theilweise in der Kostspieligkeit der seltenen Seiden- und Sammetstoffe hat. Es war verlockend, viele dieser glänzenden Muster gleichzeitig zu tragen, so dass der zurückgeschlagene Mantel das reiche Wamms sehen liess. Durch das Wegfallen der Aermel wurde es zur Weste. Was bei Frauen passend erschien, die schönen Reste als Besatz zu verwenden, erlaubte auf die Dauer nicht das ernstere Gewand der Männer. Man zog lieber mehrere Kleidungsstücke übereinander an, die durch Farbencontraste wirkten. Das war bequem und minder kostspielig, wenn auch weniger würdevoll, als die langfaltige Tracht der schweren Wollkleider, oder der glänzenden, knitterigen Seide.

Das krumme und geneigte Stehen der Figuren auf den Bildern des Mittelalters wird von einigen Kunstgelehrten in jüngster Zeit der gespanntheit der Kleider zugeschrieben; andere bemühen sich, die bewegte Linie der Figuren bei Statuen als nothwendigen Contrast zu den senkrechten Architekturlinien zu erklären. Wir glauben aber das Richtige zu treffen, wenn wir eine höfische, mittelalterliche Modethorheit annehmen, die, ähnlich wie noch heute, die Grazie nicht in der Natürlichkeit, sondern in einer Geziertheit und in einer gewissen Manier der Bewegung und Stellung erblickte.

Die erst im Mittelalter sich entwickelnde Schneiderzunft mag sich oft arg am guten Geschmack versündigt haben, wenn sie des Guten zu viel that. Das Alterthum kannte wohl den Vestiarus, Vestificarius und Panularius, aber da nicht der Schnitt, sondern nur das Zusammennähen, Säumen und Besticken die Hauptsache waren, insofern die Gewänder nur umgelegt wurden, so kam erst dort der eigentliche Schneider zu Tage, wo die Gewänder »angezogen« und dem Einzelnen »anzupassen« waren. Im frühen Mittelalter besorgten die Frauen die einfache faltige bequeme Kleidung. Erst als die Stoffe recht kostbar und vielerlei Farben

nebenander getragen wurden, benötigte man für die enge Kleidung den massnehmenden Schneider.

Man nimmt an, dass 1330—1340 die Mode aufkam, die Kleider mit Knöpfen und Schnüren zu versehen und mit Läppchen und Bändern zu besetzen. Die Schlitzen kamen ebenfalls in jener Zeit auf und wurden Teufelsfenster, *fenêtres d'enfer*, genannt, weil die Gefallsucht aus denselben herausschaue.

Nach den Kreuzzügen wurde auch die Seide zu Hemden verwandt und zwar in reicher Damast-Musterung. Um diese Kostbarkeiten und das feine Linnen zu zeigen, brachte man die Schlitzen in den Wämsern, Jacken etc. an.

Die Verrücktheit der Minnesänger hat auch mit den seidenen Hemden der Geliebten absonderlichen Cultus getrieben. So zieht Gahmuret in Eschenbach's *Parcival* ein Hemd von weisser Seide, welches die Königin getragen hat, bei Tournieren als Ueberkleid über seinen Panzer, wogegen die Königin bei seiner Rückkehr es ihm zu Ehren wieder anlegt.

Als Philipp der Kühne beide Burgund vereinigte, war er bemüht, an seinem Hofe mit Frankreich an Pracht wettzueifern. Auch Philipp der Gute setzte 1419 dieses Bestreben fort, so dass Gent damals der Hauptort des Luxus war. Zugleich wurden auch Wissenschaft und Kunst in jeglicher anderer Weise gefördert, und galt jener Hof damals als Schule der feinsten Sitten. Unter Karl dem Kühnen erreichte Burgund und wohl das ganze Mittelalter den Höhepunkt des Luxus. Die Kleiderpracht wurde durch reichen Goldbrokat und Sammet aufs Höchste getrieben. Das Malerische und der Schnitt überwog freilich die edele Plastik des Faltenwurfes, so dass Steifigkeit und Bizarrerie der Kleider ebenso auffällt, wie die Kostbarkeit an und für sich. Eine schlimme Zugabe war die schon erwähnte durch die Kostbarkeit und Schmalheit der Gewebe oft veranlasste Kürze, Knappheit und Gespanntheit der Kleider.

Die mit Edelsteinen reich geschmückten breiten Gürtel (*aureae listae*) bestanden aus Goldfäden. Ausser den streng geometrischen Linien der *vestes gamadiae* kommen Namenszüge und Devisen vor. Besonders liebte man die reiche Ausstattung dieser Aurifrisien durch Edelsteine, Knöpfe, Goldschmuck und zuweilen auch durch Schellen. Damals legte man das bewegliche Hab und Gut nicht wie heute in Papieren, sondern in reichem Goldschmuck, Edelsteinen und reichen Gewändern an. Diese Schätze trugen keine andere Zinsen als das Vergnügen sie zu besitzen und herumzutragen. Man stattete mit solchen Gütern die Kinder aus, beschenkte die Freunde und belohnte besondere Verdienste.

Von dem Kleiderluxus des burgundischen Hofes wird berichtet, dass Philipp der Gute 1454 bei einem Gastmahl eine Kleidung getragen habe, die mitsammt den darauf verwandten Perlen- und Goldarbeiten, Edelsteinen etc. auf 1 Million Thaler geschätzt wurde. (Siehe Weiss S. 103.) Ebenso verschwenderisch waren Karl der Kühne und seine Gemahlin Isabella von Bourbon bei der Taufe ihrer Tochter Maria geschmückt. Die

Wandflächen und der Fussboden der Kirche und zumal die Sessel und der Taufstein waren mit den kostbarsten Sammeten und Teppichen behangen.

Als Kaiser Friedrich III. mit Karl dem Kühnen 1474 in Trier zusammenkam, sah er sich durch den Luxus desselben so verletzt, dass er ohne Abschied abreiste. Karl der Kühne war mit 3000 Rittern, 5000 Reitern und 6000 Fussknechten, die sämmtlich reich geschmückt waren, erschienen. Ueber seiner Rüstung trug er einen mit Gold und Diamanten besetzten Mantel im Werthe von 200,000 Dukaten. Auch bei Heerzügen waren seine Ritter wie bei Turnieren geschmückt. Die Beute der Sieger in den Schlachten von Granson, Nancy etc. war durch solche Sitte sehr gross. Selbst die Zelte der vornehmen Führer waren von Seide und zum Theil mit Sammet überzogen. Jacob Fugger kaufte nach der Schlacht von Granson einen erbeuteten Herzogshut um 4700 Gulden.

Als 1477 Karl der Kühne in der Schlacht von Nancy gefallen, war die glänzende, tonangebende Rolle Burgunds ausgespielt. Maximilian I. brachte zwar mit der Tochter Karl's des Kühnen, Maria, die herrlichsten Gewebe und Stickereien (die in der Wiener Schatzkammer aufbewahrten berühmten burgundischen Gewänder) an seinen Hof, aber er hatte weder die Mittel, noch geübte Kunsthandwerker, um die Prunkliebe des burgundischen Hofes auf gleicher Höhe zu halten.

Man lese in der Abhandlung J. von Falkes die Beschreibung der feinen Gold- und Seidenstickereien der burgundischen Gewänder. Die »Nadelmalerei« wetteifert mit der Oelmalerei der Van Eyk'schen Schule. Ja in der malerischen Wirkung der Gewänder ist eine Steigerung vorhanden, die alles Aehnliche in den Schatten stellt. Der sogenannte Weberstich, bei welchem die Goldfäden so durchleuchten, dass sie bis in die tiefsten Schattenpartien mitwirken, ist bei diesen Bildstickereien damals mit der grössten Virtuosität gehandhabt worden. Es war die Gobelin-Wirkerei en miniature. Nur die Fleischpartien wurden durch den Plattstich gestickt.

Früher ist schon hervorgehoben worden, dass Frankreich durch seine erbliche Monarchie und Concentrirung seine Modeherrschaft früher wie Deutschland geltend machen konnte. Schon unter Philipp II. 1294 wurde ein Aufwandgesetz erlassen. Die Reichen sahen aber in den Geldbussen keine Strafe, sondern nur eine Besteuerung des Kleiderluxus.

Burgund, Spanien und England haben die französische Modeherrschaft, wenn auch vorübergehend, durch reichere Prachtentfaltung unterbrochen. Burgund herrschte, als Ludwig XI. als strenger Sittenrichter Einfachheit und Sparsamkeit am französischen Hofe einführte. Aber gerade dieser sparsame Monarch legte den Grundstein für die französische Seiden-Industrie, indem er 1480 Seidenwirker aus Griechenland und Italien nach Tours berief und besondere Werkstätten denselben einrichtete.

Franz I. trug bei seinem Einzuge in Paris ein kostbares Obergewand aus gekraustem Silberstoffe, die ihm Folgenden und ihn Begrüssenden

hatten halbirte Kleidung, die halb zu halb von Seide, Sammet, Gold- und Silberstoff war. Die Seigneurs trugen Goldstoff und weissen Atlas, die Marschälle Gold- und Silberstoff, die Hauptleute der Scharwache Goldstoffe und rothen Sammet; die Ritter karmesinrothen oder schwarzen, mit Gold besetzten oder mit Flitter bestreuten Sammet, die Garde der Bogenschützen weisses Tuch mit Atlas, bestreut mit silbernen Lilien. Die angesehene Bürgerschaft ging ebenfalls in schwarzem, scharlachnem oder karmesinrothem Sammete. Letzterer war als Lieblingsstoff so geschätzt, dass man ihn zu Geschenken verwandte. Vielfache Verordnungen von Franz I. und Heinrich II. (1547) sind noch heute, wenn auch nur traditionell von Einfluss auf die Trachten der Geistlichen, Bauern etc. So sollten die Geistlichen und Bürger sich des Sammets enthalten und die Handwerker keine Seide tragen.

Ein Beispiel der Höhe des Luxus im 16. Jahrhundert bietet die Zusammenkunft von Franz I. und Heinrich VIII. *) von England. Man nannte die Stelle der Begegnung *the field of the cloth of gold* oder *le champ du drap d'or*. Der Chronist Hall berichtet, dass Heinrich VIII. in einem wunderbarköstlichen Kleide von damascirtem Silberstoffe, welches stark durchrippt von Goldgespinnst war, erschienen sei.

Shakespeare berichtet in seinem Drama »König Heinrich VIII.« von dem Prunk, der zwischen Guines und Arde entfaltet wurde, als sich die englischen und französischen Könige mit Gefolge begrüßten:

Das Heut war stets
Des Gestern Meister, bis der letzte Tag
Die vor'gen Wunder all in sich verschlang.
Wenn heut die Franken, flimmernd all in Gold
Gleich Heidengöttern uns zu Boden strahlten:
So machten morgen England wir zu Indien,
Und jeder stand, wie eine Mine glänzend.
Die winz'gen Pagen, übergoldet ganz,
Sahn aus wie Cherubim; die Damen glühten
Von ihres Schmuckes ungewohnter Last.

Freilich ist die Kehrseite der glänzenden Medaille, dass der fränkische Friede nicht die Kosten gelohnt hat, da Mancher, der zu solchem Prunk auf Anstiften des Lord-Cardinals Wolsey berufen wurde, zu tief in Schulden gerieth, und dass eine ungeheure Steuer damals zur Bestreitung dieses Festzuges das Land belastete. Die puritanischen Anschauungen und Sitten haben im evangelischen England die Einfachheit der Kleidung als Gegensatz zur luxuriösen Pracht der katholischen Priesterornate und der Hoftracht der Stuarts und Spanier begünstigt. Es gilt selbst für die Ritter-

*) Holbein hat viele reiche Stoffe vom Hofe Heinrich VIII. auf seinen Bildern.

schaft die Lehre, welche in Shakespeares »Hamlet« Polonius seinem Sohne Laertes giebt:

Dein Kleid sei kostbar, wie Du's zahlen kannst,
Nicht geckenhaft, buntscheckig nicht, doch reich;
Denn oft verräth die Tracht den Mann, zumal
In Frankreich zeigen Männer von Geburt
Und Rang darin den edelsten Geschmack.

Dass England eigene und zwar gemusterte Seidenweberei schon früh besass, die wahrscheinlich durch niederländische Weber hoch entwickelt war, ersehen wir aus einer Verordnung Heinrichs VI. aus dem Jahr 1455. Diese verbot, dass italienische Seidengewebe eingeführt werden durften. Die inländische Industrie sollte geschützt werden. Da aber die Produktion des Gespinnstes nicht genügend war, konnte das Verbot nicht lange wirken.

Von der Königin Elisabeth wird berichtet, wie erfreut sie über die ersten schwarzseidenen Strümpfe war, die sie aus Spanien bezogen. Gar zu gerne hätte sie dieselben als Vorrecht der Krone bezeichnet, da ihre Hofdamen bisher nur solche von derbem Tuch getragen.

Die Tuchwirkerei erhielt England durch die niederländischen Emigranten. Löwen beschäftigte in seiner höchsten Blüthe 4000 Webstühle. 1382 empörten sich die Weber gegen den Herzog von Brabant. Besiegt zog ein grosser Theil derselben es vor, nach England auszuwandern.

Von grösserer Bedeutung war der Ruin Antwerpens. Die Freiheitskämpfe gegen Philipp II. und dessen Alba stürzten diese Stadt durch das Blutbad, welches die spanische Soldateska anrichtete, durch Brände, Belagerungen etc. von ihrer stolzen Höhe. Bei der Verhaftung Egmonts und Horns flüchteten 20,000 Familien. Ferner wanderten 1568, wie Häberlin in seiner Reichshistorie VI. 451 berichtet, gegen 100,000 Wollweber aus. Nach der Eroberung Antwerpens zogen 1585 gegen 100,000 Protestanten ausser Landes. Kein Wunder, dass durch solche Ereignisse die niederländische Weberei grösstentheils zu Grunde ging. 1620 sollen 50,000 Weber in London beschäftigt gewesen sein; darunter auch viele Seidenweber, da die Regierung durch Exportprämien den Aufschwung beschleunigen wollte. Antwerpen wurde durch die Abtretung der Scheldemündungen an Holland von der See abgeschnitten. Sein Handel war ruiniert, bis die Gründung des Königreiches der Niederlande im letzten Jahrhundert neues Aufblühen gestattete. Amsterdam und die Städte Harlem und Utrecht profitirten von dem Falle Antwerpens, zumal nach der Gründung der ostindischen Compagnie die Produkte Ostasiens durch diese Stadt Europa zugeführt wurden. 1609 wurde dort die 4. Girobank Europas gegründet.

Die Nachahmung des burgundischen Hofes führte in Deutschland zur höchsten Geschmacklosigkeit. Die Unsitte, sich auffallend zu putzen, riss in alle Stände ein. Ausser den Schnabelschuhen und den zu engen Bein Kleidern sind die Schnürleibchen (Gefängnisse), Schulterpolster (Mahoitres), die zu lange Schleppe, das Wechsell des Tuches an den Beinkleidern,

die Verzierungen der Jacke durch einen Brustlatz, wie bei den Weibern, das Besticken der Kleidung mit Namen und Buchstaben, das Puffen und Schlitzen der Aermel und Schenkel, das zu weite Ausschneiden der Frauenkleider vorn und rückwärts, die zu langen Schleppen, der drolligste thurm- und flügelartige Kopfputz, das Zaddeln (Auszacken) der Mäntel und Kragen, ferner Aermel, die bis zu den Füßen reichen, Pfauenfedern als Kopfputz und noch sonstiger Unsinn zu verzeichnen. Nur die höchsten Stände und die niedrigsten zeichneten sich durch edle Einfachheit aus. Aus diesen entlehnten die Maler ihre Vorbilder für ideale Darstellungen.

Gegen den zu grossen Luxus in Goldgeweben und Stickereien beschloss die fränkische Ritterschaft bei einem Turnier in Würzburg 1479, dass nur einfacher Sammet ohne Goldfäden und ohne Stickerei als Kleidung gelten solle. Alle Goldketten etc. mussten verdeckt getragen werden, oder der Ritter verlor das Recht des Vortanzes und erhielt keinen Dank als Sieger. Frauen und Jungfrauen durften mit nicht mehr als vier Röcken kommen, von denen nur zwei von Sammet sein durften. Die ähnliche Kleiderordnung der Vierlande (Rheinland, Bayern, Franken und Schwaben) in Heilbronn 1485 enthielt noch den Zusatz, dass die Kleidung der Frauen nicht aus Brokat und nicht mit Perlen besetzt sein durfte. Kurfürst Ernst und der Herzog Albert von Sachsen erliessen 1482 ein Gebot, nach welchem die Schleppe der Frauen nur zwei Ellen lang sein durfte; jede Frau sollte nur eine seidene Schaub (Ueberwurf), einen seidenen Rock, zwei gestickte Röcke, aber nicht höher im Werthe als 150 Gulden, besitzen.

Endlich war die Sache denn für so wichtig erachtet worden, dass 1497 in Lindau ein Reichsgesetz, oder gleichsam eine Reichs-Kleider-Ordnung erlassen wurde. Bauern durften kein Tuch tragen, wovon die Elle mehr wie $\frac{1}{2}$ Gulden kostete. Seide, Sammet, Perlen, Gold und verschiedenfarbige Kleider (gestickte) durften nicht getragen werden, weil diese Sachen für Fürsten, Grafen, Adelige, Amts- und Dienstleute vorbehalten bleiben sollten. Bürger in Städten durften Sammet an Wämmsern, auch Schamelott (Kamelott) tragen, desgleichen ihre Frauen die Kleider mit Seide und Sammet verbrämen, umlegen etc., aber ohne Gold und Silber. Adlige, die nicht Ritter sind, sollten kein Gold und keine Perlen öffentlich tragen, Ritter jedoch Gold nur an den Wämmsern tragen. Vor Allem aber sollten die Kleider wieder ehrbar lang werden und überall unziemliche Kostbarkeit bei Rittern wie bei Bürgern und Geistlichen vermieden werden.

In Freiburg im Breisgau wurden 1498 diese Anordnungen bestätigt und ergänzt. Handwerker und ihre Knechte sollen kein Tuch zu Hosen und Kappen tragen, das mehr wie $\frac{3}{4}$ Gulden kostet. Die gefälteten Brusttücher und Hauben, insofern sie mit Gold und Silber gestickt, waren nur den Adligen gestattet. Ritter und Doktoren durften zwei Unzen Goldes an ihren Hanben tragen. Im Jahre 1500 wurden auf dem Reichstage in Augsburg diese Ordnungen wieder eingeschärft, ein Zeichen, dass sie wohl

nicht viel genützt und im Gegentheil den Wettstreit der Stände hervorgerufen haben. 1501 wurde den Töchtern der Bürger gestattet, in den Städten Perlen und Hauptbändlein anzulegen.

Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir die Klage, dass kein Bürger und Handwerker, ja sogar kein Knecht (Pflugbengel) so arm sei, der nicht Sammet und Seide trage und dem Barchent, Harras und gemeines Tuch zu gering sei. Die billigen und ordinären Seiden- und Sammetstoffe wurden in Deutschland und in der Schweiz angefertigt. Reichere Stoffe blieben jedoch noch immer hoch im Preise, hielten dafür aber auch 2—3 Generationen als Staatskleider aus.

Wandteppiche.

Für Fenster- und Thür-Vorhänge und zum Schmuck der Wände dienten die schweren wollenen Gewebe, die sich in der Karolingischen Zeit bereits zur Gobelin-Wirkerei im grossartigsten Stil entfaltet hatten. Der Teppich der Bayeux, den die Königin Mathilde, die Gattin Wilhelm des Eroberers stickte, war berühmt. Dieser in Caen aufbewahrte Teppich zeigte die Heldenthaten der Normannen und schmückte als Fries die grosse Halle.

Von den Mönchen von St. Florent in Saumur in Frankreich wird berichtet, dass sie schon im 10. Jahrh. Teppiche webten. Im 11. Jahrh. ist die Teppichweberei in Beauvais, Arras und Troyes mit Haute-Lisse-Stühlen im Gange.

Köln, Gent, Brügge, Arraz, Diaper und Ypern führten im 12. und 13. Jahrh. Wandstoffe aus farbiger Wolle, deren Kette wohl Leinen war, nach England aus.

Bis zum Ende der Hohenstaufenzeit wiegt das aristokratische Element in der Kunst und im Kostüm vor, und zwar sowohl in dem Schmuck der Kirchen wie der Paläste und Burgen. Nach der Ueberwindung der Schreckenisse des 13. und 14. Jahrh. (kirchlich-politische Wirren, Kriege, Pest, Hungersnoth, Judenverfolgungen etc.) tritt Ende des 14. Jahrh. der Bürgerstand in den Wetteifer mit dem Adel, sowohl in der Prachtentfaltung wie in der öffentlichen Verwaltung. Volksfeste, Märkte, die Gründung der Hochschulen, kommen durch ein aufstrebendes Bürgerthum unter der Führung bedeutender Patrizier zur Blüthe. Das Praktische macht sich neben dem Romantischen der früheren Epoche immer mehr geltend.

Mit dem zunehmenden Luxus wurden nicht nur die Kleider, sondern auch die Wohnräume ausserordentlich reich mit Teppichen und Vorhängen versehen. Die reichen buntfarbigen Gobelins, welche köstliche naive Darstellungen der damaligen Spiele, Liebesscenen, Illustrationen von Legenden etc. geben, vielfach aber auch religiöse Bilder zeigen, sind noch zahlreich erhalten. Minder reich sind die einfach ornamentirten gewebten Vorhänge

aus Wolle und Leinen übrig geblieben, da sie nicht so hoch geschätzt wurden. Wollen wir uns einen Begriff von denselben machen, so dient als besonderer Anhaltspunkt der Wandteppich, den das erzbischöfliche Museum in Köln besitzt. Die Musterung gleicht den Borten der Handtücher und Tischdecken, die auf Tafel 122 u. 123 abgebildet sind. Es sind wie bei den altassyrischen Borten Thiere, die, durch Pflanzen getrennt, sich gegenüberstehen oder liegen. Streifen mit geometrischen Zeichen trennen die Thierstreifen, die oft dreifach verschieden übereinander stehen. Bezeichnend ist bei grosser Höhe der Musterung die geringe Breite. Um die Monotonie auszugleichen und die Wände farbig reich zu schmücken, wechselte man den Einschlag in einer so derben Weise, dass die Thiere und Pflanzen absolut untergeordnet erscheinen. Ja diese scheinbaren Dissonanzen, dass z. B. ein Thier oder eine Pflanze 2 bis 3 Farben hat, die horizontal begränzt sind, lösen sich harmonisch auf, weil sie an die Technik des Gewebes erinnern. Die Farben sind satt tief und trotz aller Kraft keineswegs grell. Die tiefe Indigofärbung, das Olivgrün, Braunroth und Safrangelb etc. wird dadurch gemildert, dass beim Durchschliessen jede Farbe kleine Punkte bei der Abbindung einstreut. Die Abbindung ist ferner bei den derben Wollfäden so kräftig, dass die Flächen aus vielen Linien, Punkten und treppenartigen Conturen bestehen und dadurch eine reichere Wirkung erzielen.

Unter Richard II. 1377—1399 werden englische Tapetenwebereien von John de Strawesburgh erwähnt. Unter Heinrich VIII. wird John Mustyan aus Enghien als »Arrasmaker« genannt, ferner 1560 Robert Heeks als Günstling William Sheldons und 1590 Franz Spirin. Unter Jacob I. blühte noch im 17. Jahrh. die Teppichmanufaktur von Morkok und Mortlake, die nach raphaelischen Vorbildern arbeitete. Dann schwand immer mehr in England die Begeisterung für den kostbaren Wandschmuck durch Gewebe, da leidlich gute Oelgemälde billiger zu haben waren. Die von Peter Parisot in Tullham 1753 gegründete Teppich-Manufaktur musste eingehen, da die Barone die Gobelins zu theuer fanden. Später kam in Kidderminster die Anfertigung der Fussteppiche als Ersatz.

Waren in alter Zeit Babylon, Korinth, Sardes, Carthago und Sicilien die Hauptplätze für reiche gewebte Wandbilder, so stehen im Mittelalter in der Teppichwirkerei die flandrischen Städte Tournay, Audenarde, Brüssel, Valenciennes und besonders Arraz obenan. Nach letzterer Stadt nannte man die Bild-Stickereien und Wirkereien Arazzi oder Arassa. Im 15. Jahrh. dominirten dort die über Goldfäden so gearbeiteten Stickereien, dass das mehr oder weniger durchscheinende Gold die Reliefwirkung, d. h. die Lichtpartien ermöglichte. Diese künstlich-ideale Schattirung der Technik »brodé à or battu« steht im Gegensatze zu der späteren Concurrnz mit der Oelmalerei in der Luftperspektive etc.

Von dem Luxus, welcher Ende des 15. Jahrh. auch am französischen Hofe herrschte, geben die Nachrichten über die Ausstattungen des Schlosses Amboise mit Teppichen und Goldgeweben einen Begriff. Als Karl VIII.

1491 sich vermählte, verwandte man dort mehrere Tausend Ellen von golddurchwirkten seidenen Wandteppichen. Man brauchte 4000 Haken, um diese Teppiche im Hof zur Ueberdeckung zu befestigen. Für ein Gemach wurden 374 Ellen des stärksten Seidenteppichs verwandt, auf welchen fortlaufend in Bildern die Geschichte Moses zu sehen war. Auf anderen Teppichen desselben Schlosses waren die Thaten des Herkules, die Sibillen, die Eroberung Trojas, Scenen aus dem Roman der Rose und aus der Schlacht von Formigni (in welcher 1450 Karl VIII. die Engländer schlug) zu sehen. Entsprechend waren die, Tische, Polster, Betten, Stühle mit Geweben, Stickereien, welche Wappen etc. zeigten, bedeckt.

Italien und Spanien liessen sich im 15. Jahrh. aus Arras die Lehrmeister für die Gobelinmanufakturen der Höfe kommen.

Die Thatsache, dass die berühmten Cartons Raphaels von Bernard von Orley in Arras gewebt wurden, beweist, wie hoch Flandern auf diesem Gebiete über Italien stand. Im Jahre 1640 wiederholte Francis Cleyne (oder Clein) diese Darstellungen.

Franz I. hatte Teppichmacher aus Flandern und Seidenweber aus Italien nach Paris gezogen. Colbert wandelte 1667 die von dem Flamänder Gilles Gobelin 1450 gegründete Werkstätte als Manufacture de la Couronne um.

Maria von Medicis gründete 1640 die in Paris schnell zur Blüthe gelangende Savonnerie, in welcher unter anderem auch der 1300 Fuss lange Louvreteppich angefertigt wurde. Beide Fabriken wurden 1826 vereinigt. Die Teppichfabriken von Beauvais und Aubisson gehören mit zu den ältesten Frankreichs. Der Maler Le Brun und viele Andere componirten für die Gobelinwirkerei, wodurch dieselbe immer mehr den Charakter der Weberei verliert und den des durch farbige Fäden gemalten Bildes erhielt.

Der Einfluss der Malerei wurde verhängnissvoll für die Wandteppiche, welche durch die zu starken perspektivischen Wirkungen den Charakter der Flächenverzierung verloren. Die alten Wirkereien sind als Wandbilder trotz der Steifheit und Verzeichnung der Figuren mit ihren scharf begränzten Flächen und satten warmen Farben viel stilistischer, als die Teppiche, welche die Luftperspektive in vollendetster Weise zeigen. Die Perspektive kann und soll angedeutet werden, aber nur soweit, als der Zweck dieser Teppiche, die Wandverkleidung, und das Material es gestatten. Das unvermeidliche Verschiessen der Farben, bei welchem die eine Farbe mehr die andere weniger verblasst, sollte schon davon abhalten, zu zarte Uebergänge zu machen, damit ein harmonisches Verblasen den Effekt nicht schädigt. Im Gegensatze zu den Wollteppichen der Gothik, finden wir die grossartigen Gobelins des 16. und 17. Jahrhunderts heute fast ungeniessbar, da Blau und Roth sich gehalten, hingegen fast alle anderen Farben verschossen sind. Durch das Hervortreten dieser Farben sagte man irrthümlich, dass dieselben gewachsen seien. Wenn nach der Alleinherrschaft der transportablen eingerahmten Oelgemälde die monumentale

Kunst sich wieder mächtiger entfaltet und Fresken die Wände schmücken, so wird das Beispiel Rethels im Aachener Rathhause gewürdigt werden, den Teppichcharakter durch starke Conturen und entsprechende Farben festzuhalten. Man wird die Luftperspektive fallen lassen, um den Eindruck idealer Teppichmalerei festzuhalten.

Die Wandteppiche spielten bei den wenig verwöhnten Germanen eine grössere Rolle als die Bodenteppiche. Für den Fussboden genügten Felle, bis der Luxus des Orientes die schweren Knüpsteppiche der Perser einführte. Zur Zeit Van Eyks waren dieselben noch selten, denn wir sehen dasselbe Muster auf vielen Bildern copirt. Auch wurden diese importirten Kostbarkeiten vielfach als Tischdecken benutzt.

Die altdeutsche reiche Patrizierwohnung des Mittelalters und der Renaissance vermied die gleichmässige Ausstattung eines Raumes durch ein und dasselbe Muster. Die Holztäfelung, die Malerei, die Gobelins und Ledertapeten wechselten so ab, wie die Architektur und die malerische Wirkung es verlangten. Die Beleuchtung durch farbiges Glas, die Nischen und Erker, Gesimse und schön gegliederte Möbel halfen, den Eindruck des Traulich-Wohnlichen zu erhöhen.

Die ältere Weise des Einwirkens und Einflechtens der farbigen Fäden wurde vielfach durch eine Art Stickerei für billigere Wandbehänge ersetzt. Auf derbem Leinen, dessen wagrechte Fadenreihen leicht zu erkennen und bei der Arbeit abzuzählen sind, wurden die farbigen Flächen durch den Kettenstich ausgefüllt. Derselbe ist circa 3 Millimeter breit, so dass die Arbeit schnell von statten geht. Zuerst wird die Contur vom Carton auf die Leinwand übertragen und dann werden zuerst die feineren Partien des Ornamentes gestickt und zuletzt der Hintergrund in gleicher Technik ausgefüllt, so dass ein schwerer Teppich entsteht, der eine gleichhohe Oberfläche von farbiger Wolle hat. Diese Technik war in Deutschland und in den östlichen Donauländern sehr beliebt und erhielt sich bis Ende des 18. Jahrhunderts.

Entsprechend der durch den 30jährigen Krieg hervorgerufenen Armuth begnügte sich der bessere deutsche Bürgerstand mit einfach gemalten oder nur getünchten Wänden. Die Farbenfreudigkeit war erloschen; geistige und musikalische Genüsse mussten die Augenfreude ersetzen. Als Nachklang alten Reichthums galt für Frauen der gut gefüllte Leinwandschrank. Das derbe Hausleinen wurde mit Spitzen versehen und oft punto tirato nach den Modelbüchelchen gestickt. Für Bettdecken, Tischzeug und bescheidene Wandbehänge kaufte man von sächsischen Webern die blau und weiss ornamentirten Decken, welche mit derben eckigen Conturen Bilder zeigen, die in bäurisch-naiver Auffassung keine besondere Vollkommenheit athmen. Wir sehen Städte, Wappen, Feldherrn, Bauern, die Geburt Christi, das Urtheil Salomonis etc. in vielfacher Wiederholung. S. Tafel 159. Der Reichthum damaliger Patrizier an solchem Gebild war enorm, denn noch heute kaufen Antiquare in der Gegend von Halle bis Glogau, wo diese Weberei blühte, solche Vorräthe zentnerweise auf.

Lauban war der Hauptsitz dieser unter Friedrich August dem Starken blühenden Leinenindustrie. Ganz im Gegensatze zur Schlichtheit des Bürgerhauses ist der Prunk der deutschen Höfe, welche Versailles copiren wollten. Die Höfe in München, Dresden etc. lassen ebenfalls Gobelins in grossen Dimensionen für den Schmuck der Paläste herstellen. Die aus den Niederlanden und Frankreich ausgetriebenen Protestanten begünstigten diese Versuche, die bis ins 18. Jahrh. reichen.

Heute versorgt Frankreich den geringen Bedarf Deutschlands an Gobelins. Die Kunstverständigen ziehen die alten Gobelins des 16. Jahrh. den neueren vor. Im Allgemeinen begnügt man sich mit den Papier- und Ledertapeten und, wenn die Mittel es erlauben, mit feinen Vorhängen. Die eingerahmten Bilder ersetzen vollauf an höherem Kunstwerth, wenn auch nicht hinsichtlich der Behaglichkeit und Decoration die Wandteppiche. Um so mehr hat, wie in England, das auf den Fussbodenteppich mehr angewiesene Deutschland die Knüpf- und Jaquardteppiche in den letzten Jahrzehnten zu ausserordentlicher Blüthe gebracht. Als Vorbilder dienten die Teppiche des Orientes, welche die durch bedruckte Fäden hergestellten naturalistischen Blumenteppiche fast ganz verdrängten. Besondere Anregung boten die kostbaren persischen Teppiche, welche das Schönbrunner Depôt bei Wien verwahrt. Die k. k. östr. Museums-Direktion veranlasste, dass dieselben copirt und für den Hof und die k. k. Oper von Ph. Haas & Söhne gewebt wurden.

Noch mehr veranlasste der in jüngster Zeit so gesteigerte Verkehr mit Kleinasien, dass die massenhaft eingeführten Teppiche studiert und dass die besten Motive benutzt wurden. Das schöne Werk von Dr. Jul. Lessing über altpersische Teppiche bot ebenfalls schöne Vorbilder und zeigte, wie reich auf altdeutschen und niederländischen Bildern solche Teppiche in getreuer Copie sich vorfinden. Die grossen Fabriken in Wien, Schmiedeberg, Leipzig, Berlin, Hannover etc. blühten durch solche Vorbilder auf.

Die Papier-Tapeten kamen zuerst durch chinesische Malereien auf, mit welchen die Holländer ihre Comptoirs austapezierten. Da man die indischen und chinesischen Druckzeuge copirte, so lag es nah, auch auf Papier solche Muster zu drucken. Die Bogen des Schöpppapiers wurden aneinandergeklebt und dann bedruckt. Es dauerte lange, bis man Gewebe durch die Tapete nachahmte, da der französische Naturalismus Alles beherrschte. Als gothische Säle, z. B. im Gürzenich in Köln, decorirt wurden, führte Raschdorf durch Flammersheim die ersten streng stilisirten Muster ein. Seit 1862 war es die Hauptarbeit des Verfassers, der Tapetenindustrie die alten Vorbilder zugänglich zu machen und der Druck-Technik und dem modernen Bedürfniss entsprechend umzuarbeiten und Neues nach gleichen Prinzipien zu componiren. Durch das Entgegenkommen der bedeutendsten Tapetenfabrikanten und dadurch, dass andere Zeichner dieselbe Richtung einschlugen, gelang es, den Naturalismus und fade unkünstlerische Schnörkeleien durch stilistische Muster zu ersetzen.

In Paris ging Ph. Balin in gleicher Weise vor, indem er die täuschendste Nachahmung alter Stoffe und Stickereien zu erzielen suchte. Die deutsche Fabrikation blieb in den Gränzen, welche ein billiges Surrogat hinsichtlich des Preises vorschreibt, während Balin für den extremen Luxus die kostbarsten Nachahmungen lieferte, die fast so theuer wie die Bekleidung der Wände mit wirklichen Geweben sind.

Kein Industriezweig hat die Ornamente der alten Muster so gut benutzen können als der Tapetendruck. Die Kostspieligkeit der Brokate und die Einfachheit der Kleidung verhindern die Ausbeute der alten Gewebe für die Kleidung. Um so mehr werden die Möbel und Wände mit solchen Nachahmungen überzogen.

Die Gewebe Italiens.

Der Zauber, welchen Italien auf uns ausübt, weil bei dem Klang dieses Wortes uns der blaue Himmel, die blaue Adria und wunderbare Paläste und Bilder und ein fröhliches, genussreiches Leben vorschweben, war vor einigen Jahrhunderten zwar schwächer hinsichtlich der Empfänglichkeit für landschaftliche Schönheit und geschichtliche Studien, aber stärker, weil fern im Süden die herrlichen Stoffe von Gold und Seide und Sammet gewebt wurden, welche Auge und Herz erfreuen.

Der Sinn für historische Studien war damals sehr gering, dafür aber um so mächtiger die Sehnsucht, das Reiche und Kostbare der italienischen Kunst zu besitzen und zu studieren.

Die sarazenische Ornamentik herrschte, von Palermo ausstrahlend, bis Lucca und Genua mächtiger wurden. Vorher hatte im 10. Jahrh. Amalfi den Vorrang, die byzantinischen Gewebe Italien zu vermitteln. Die Kaufherren von Amalfi hatten Niederlagen in Antiochia, Alexandria, Jerusalem. Amalfi stand nur dem Namen nach unter byzantinischer Herrschaft. Seine Glanzzeit war von 960—1000, als Mansus II. Amalfi und Salerno verband und mit Apulien und Kalabrien ein grösseres Reich gründete. Das See-recht von Amalfi war massgebend. Die Pisaner plünderten Amalfi 1035 und vernichteten seinen Handel.

Die prachtvollen Seidenstoffe, welche die Bischöfe Willigis und Bernward von Italien mitbrachten, waren wahrscheinlich über Amalfi nach Rom gelangt.

Wenige Nachrichten sind vorhanden, inwiefern Neapel an der Webe-Industrie sich theiligt hat. Es gehörte bis zum 8. Jahrh. zu Byzanz und war dann bis zur Eroberung durch die Normannen, 1140, selbständig. Die Bezeichnung Gros de Naples weist darauf hin, dass Neapel eine Spezialität der Weberei besessen hat. Wahrscheinlich wurde, als die französische Industrie in Lyon sich mächtig entfaltete, eine Art ungemusterter Körperstoffe in Neapel angefertigt, die stark exportirt wurde.

Verfolgen wir die politische Geschichte der wichtigsten italienischen Städte, soweit sie auf die Seidenindustrie Bezug haben, so können wir um so leichter das Aufblühen und Sinken der künstlerischen Bestrebungen beurtheilen. Selbst die Nachrichten von den Bezugsquellen in den Dichtungen Eschenbachs enthalten besondere Bestätigung, wenn wir die Handelsverbindungen und Herrschaft der Genueser, Venetianer etc. ins Auge fassen. In erster Reihe verdienen Palermo, Pisa, Lucca, Florenz, Genua und Venedig unsere Aufmerksamkeit.

Palermo, das Panormos der Alten, wurde 515 von den Gothen erobert und von Bélisar 534 wieder besetzt. 831 eroberten es die Sarazenen. 1072 bemächtigte sich der Normanne Robert Guiscard der Stadt. Er war der vierte der 10 Söhne des Grafen Tankred von Hauteville, die aus der Normandie zogen, um Unteritalien zu erobern. Die Herrschaft der Sarazenen hatte sich auf Sicilien in eine Menge kleiner Herrschaften aufgelöst. Robert Guiscard wurde von den Pisanern bei der Eroberung Palermos unterstützt; es dauerte aber noch bis 1091, bis die Sarazenen seiner Herrschaft sich unterwarfen. Es kam dem aufblühenden jungen Reiche zu gut, dass die zurückbleibenden Moslems in ihren Anschauungen und Gewohnheiten geschont und nicht als Besiegte behandelt wurden.

Guiscard übertrug seinem Bruder Roger Sicilien als Lehen. Dessen Sohn Wilhelm starb 1027. Roger II. liess sich als König von Sicilien und Neapel krönen. Unter ihm wetteiferten Palermo und Amalfi mit Venedig und Pisa. Sein Nachfolger Wilhelm I. (1154—1166) hatte den Beinamen »der Böse«, da er wie ein orientalischer Sybarit und Tyrann schwelgte und das Recht unterdrückte. Wilhelm II. (1166—1189) erhielt den Beinamen »der Gute«. Für ihn ist das historisch so wichtige Gewebe angefertigt, welches die mit seinem Namen versehene Widmung des Werkmeisters Abdul Aziz enthält. (Siehe Tafel 144 und 145.) Durch Kaiser Heinrich VI. kam es nach Regensburg. Mit Wilhelm II. erlosch die männliche Linie der Enkel Tankreds von Hauteville. Durch seine Tochter Constantia kam Palermo an den hohenstaufischen Kaiser Heinrich VI. Friedrich II. wurde in dieser Stadt erzogen, hatte als König beider Sicilien dort einen prächtigen Hofhalt und wurde später auch dort begraben. Seine Residenz hatte er aber nach Neapel verlegt. Sein natürlicher Sohn Manfred regierte Sicilien als Reichsverweser, dann seit 1258 als König. Als er bei Benevent 1266 gefallen, bemächtigte sich Graf Karl von Anjou, der Bruder Ludwigs IX. von Frankreich, Siciliens, mit welchem der Papst ihn belehnt hatte. Die sicilianische Vesper rächte 1282 die Enthauptung Conradins, seine selbststüchtige Feudalherrschaft und die Bevorzugung der Franzosen, die er massenhaft nach Sicilien zog. Der Kampf der Anjous dauerte noch bis 1304, bis Peter von Arragonien als König gekrönt wurde. Das Königreich Sicilien und Arragonien war noch vielen Unruhen unterworfen. Mit der in Neapel herrschenden Dynastie der Anjous wurde es 1442 wieder vereinigt.

Aus dieser kurzen historischen Skizze erschen wir wie energisch und staatsklug die normannischen und hohenstaufischen Herrscher die Kunst im Gewerbe zu pflegen verstanden und wie allmählig bei lässiger Führung die von König Roger so gepflegte Seidenindustrie von Lucca überflügelt wurde.

Pisa entwickelte sich schon früh zur Seestadt, da der Arno bis zu seinem Hafen Kriegsschiffe trug. Die Pisaner stellten schon 980 Otto II. Schiffe gegen Unteritalien zur Verfügung. Im 11. Jahrh. bekämpften sie die Sarazenen, denen sie Sardinien entrissen und die sie bei Palermo, 1063, besiegten. Als Handelsstadt war Pisa sprüchwörtlich die reichste Stadt. Seine Handelsstatuten galten in der ganzen Welt als Norm. Am ersten Kreuzzuge nahmen die Pisaner mit 120 Schiffen Theil und erlangten grosse Privilegien in den syrischen Handelsstädten. Unter den Hohenstaufen erlangten sie solche Freiheiten, dass sie fast ganz unabhängig waren. Die Rivalität mit Genua wurde verhängnissvoll, denn Pisa verlor 1284 in der Seeschlacht von Molaro seine Flotte und dadurch nach und nach seine überseeischen Besitzungen. Lucca, Pistoja, Florenz, Siena, Prato, Volterra etc. verbanden sich mit Genua, um das ghibellinische Pisa zu stürzen. Ugoccione della Faggiola verband 1314 Pisa mit Lucca und besiegte 1315 die Florentiner. Bis 1369 Pisa unter Pietro Gambacorti Republik wurde, hatte es, wie auch noch später, manchen Wechsel der Herrschaft zu überstehen. Die Stadt kam unter die Herrschaft der Mailänder und dann 1405 unter die der Florentiner, ihrer geschworenen Feinde. Hunger zwang die Bürger zur Uebergabe der Stadt, worauf die Hälfte der Einwohner auswanderte. Obschon Pisa 1494 die alte Selbstständigkeit zurückeroberte und mehrere Belagerungen der Florentiner und Ludwigs des XII. von Frankreich aushielt, kam es 1504 und 1505 durch neue Belagerungen wieder unter die Herrschaft von Florenz.

Lucca als Nachbarstadt von Pisa ist minder mächtig als grosse Handelsemporie, hat aber für uns grösseres Interesse, weil es nächst Palermo die schönsten und interessantesten Gewebe des Mittelalters in seinen Mauern geschaffen hat. Es hatte unter den Longobarden eigene Grafen, entwickelte im 12. Jahrh. seine städtischen Freiheiten und hielt unter der Leitung der Obizzi zur guelfischen Partei. 1288 erkaufte die Stadt von Rudolph I. die Befreiung von dem kaiserlichen Statthalter für 12,000 fl. 1314 lieferte der Ghibelline Castruccio d'Interminelli Lucca in die Hände Uguccione's della Fagginola, des kaiserlichen Vikars von Genua, der auch Pisa beherrschte. Lucca wurde ghibellinisch, dann 1328 wieder Republik. Deutsche Söldner bemächtigten sich der Stadt und verkauften die Herzogswürde an den Genuesen Gherardo Spinola. Für 35,000 Dukaten wurde 1331 Lucca an das Haus Rossi in Parma versetzt. 1335 kam die Stadt unter der Oberhoheit der Pisaner an Martino della Scala, des Herrn von Verona. Endlich wollte auch Florenz 1339 für 250,000 Goldgulden diese so oft den Herrn wechselnde Stadt in Besitz nehmen, aber die Pisaner vereitelten dieses 1342. Kaiser Karl IV. gab 1369 der Stadt Lucca ihre Freiheiten und Reichsunmittelbarkeit zurück.

Die stets wachsenden Verkaufszahlen beweisen, wie werthvoll die blühenden Webereien auch in dieser bewegten Zeit geschätzt wurden.

Genua ist ähnlich wie Pisa in erster Reihe Handelsstadt und vermittelt in grossartigster Weise die Schätze des Orientes dem Abendlande. Sehr schwer ist zu bezeichnen, welche besondere Stoffe und Muster dieser Stadt angehören. Im 15. Jahrh. werden besonders Sammete als speciell genuesisch oft erwähnt. Seine Geschichte ist ausserordentlich reich an schweren Schicksalsschlägen.

Genua schlug 936 einen Ueberfall der Sarazenen siegreich ab. Mit dem mächtigeren Pisa erlangte es in schweren Kämpfen 1133 die Gleichstellung. 1104 rüstete es 70 Kriegsschiffe für den Kreuzzug aus und erlangte besondere Bezirke in Joppe und in Jerusalem. In Acre besass es $\frac{1}{3}$ der Stadt mit eigener Gerichtsbarkeit; ferner installirte Genua in Tyrus etc. eigene Handelskonsuln.

Von Friedrich I. erkaufte Genua 1158 den Frieden um 1200 Mark, behielt eigene Obrigkeit und blieb frei von Abgaben und Heerdienst, musste aber den Lehnseid schwören. Heinrich VI. erhielt die Unterstützung der Genueser bei der Eroberung Siciliens. Nach der Besiegung der Pisaner bei Molaro, 1284, behielten die Genueser die Oberherrschaft im westlichen Meere. Sie legten auf Sicilien, den Balearen, in Tunis und Tripolis Stapelplätze an. In Constantinopel wurden ihnen die Vorstädte Pera und Galata für Handelsniederlassungen eingeräumt. Sie nahmen Asow ein und fassten auf Cyprien, Lesbos, Chios etc. festen Fuss, so dass sie den Venetianern überall im Wege waren. Der dadurch entstehende 130jährige Krieg mit Venedig führte 1379 zur Vernichtung der genuesischen Flotte durch den Dogen Andrea Contarini.

Nicht minder wie in anderen Städten Italiens waren auch in Genua die inneren politischen Fehden störend für die Industrie. Um zur Ruhe zu gelangen, übertrug man Karl VI. von Frankreich 1396 die Herrschaft. Aber schon 1409 wurden die Franzosen vertrieben. 1421 besetzte ein mailändisches Heer unter Guido Torello die durch Parteien geschwächte Stadt. 1436 wurden auch die Mailänder vertrieben. So ging es mit wechselndem Glücke weiter, bis die Stadt 1461 wieder unter Frankreich, dann 1464 unter Mailand und 1499 wieder unter Frankreich kam. 1523 verband sich Genua mit Kaiser Karl V., musste sich aber 1529 wieder Franz I. unterwerfen, bis Karl V. Genua als unabhängigen Staat anerkannte und seine Herrschaft über Savona und die ligurische Küste ausdehnte. Unter der Leitung der Dorias konnte Genua sich im 16. Jahrh. erholen und mit Venedig in den herrlichen Brokaten und Sammeten der Renaissance-Epoche wetteifern. Der Einfluss auf Lyon ist unbestreitbar ein sehr vortheilhafter gewesen.

Florenz betheiligte sich schon im 13. Jahrh. mit seinen Industrie-Erzeugnissen an dem Handel mit überseeischen Ländern. Genua vermittelte denselben, bis Florenz 1421 den Hafen von Livorno für 100,000 Goldflorins von den Genuesern erwarb.

Die in Regensburg, Passau etc. früher als in Italien blühende Wollweberei und Tuchwirkerei wurde für das Aufblühen des Handels von Bedeutung. Mönche (Umiliati) brachten 1290 von dort die Geheimnisse nach Florenz. Die Tuchindustrie entfaltete sich mächtig, bevor die Seidenindustrie sich entwickelte. Aus England bezogen die Florentiner auf dem Landwege durch Frankreich die gröbere, und von Spanien die feinere Wolle. Frankreich und Flandern lieferten jährlich etwa 10,000 Stück Tuche, welche in Florenz gefärbt und verfeinert wurden. 1388 besass die Stadt 1378 Tuchfabriken, die 70—80,000 Stück jährlich lieferten. In Brussa etc. tauschte man für dieselben Spezereien, Baumwolle und sonstige orientalische Waaren ein. Erst gegen Ende des 15. Jahrh. wurden Seide und Silber- und Goldbrokate angefertigt. Das Rohmaterial lieferte ein gut organisirter Handel und eine blühende Hausindustrie. In fast allen Dörfern Italiens wurde die Seidenraupe gepflegt. Die feineren zarteren Renaissance-Gewebe charakterisiren die Fabrikation dieser Stadt, die das malerische Lüster der Sammet- und Seidengewebe mit Vorliebe pflegte.

In Benedetto Deis Chronik wird von Florenz rühmend gesagt, dass es an grossartiger Seidenweberei, Gold- und Silber-Brokaten reicher als Venedig, Genua und Lucca sei. Pisa, Lucca und Genua waren überflügelt und gedemüthigt, und die Weber von Bologna und Mailand konnten nur in geringeren Sorten sich behaupten. Die Päpste bezogen von Florenz die feinsten Gewebe. Die Florentiner Bankiers waren zugleich Seidenhändler und Fabrikanten und wiesen mit Stolz und Hohn die Venetianer auf ihren Umsatz hin; der vor dem 16. Jahrhundert sehr gross gewesen sein muss, da Venedig trotz seiner Bedeutung als Handelsstadt nicht entfernt sich mit den grossen Patriziern von Florenz messen konnte. Seine Bankgeschäfte waren schon im 13. und 14. Jahrh. berühmt und wegen hohen Zinsen berüchtigt. Die Peruzzi und Bardi machten in Europa und in der Levante grosse Geschäfte und hatten besonders auf Cypern grosse Privilegien. Sie vermittelten wahrscheinlich den Handel der Goldfäden in Europa.

Florenz war schon im 12. Jahrh. eine Republik. 1199 wurde die Podestatenregierung beschlossen und bis 1207 dauernd eingeführt. Die Kämpfe der Ghibellinen und Guelfen, der alten Adelsgeschlechter und des Volkes, und die hartnäckigen Familienfehden können an dieser Stelle nur angedeutet werden. Im 14. Jahrh. wechselte oft die Herrschaft. Im Anfange des 15. Jahrh. traten die Medizäer hervor. Cosimo vollendete 1429 das, was sein Vater Giovanni di Medici begonnen, er sprengte nämlich die Oligarchie der Adligen und erweiterte den Kreis der unter seiner Führung auf demokratischer Basis regierenden Familien. Sein Sohn Lorenzo der Prächtige 1469—1492 wurde als Principe del stato anerkannt und theilte die künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen seines Vaters.

Verschwörungen, religiöse Unruhen (Savanarolo) etc. störten das goldene medizäische Zeitalter. Lorenzo wurde vertrieben und verband sich 1494 mit Karl VIII. aus Frankreich, der vorübergehend Florenz besetzte. 1512 wurde die Herrschaft der Medizäer wieder eingeführt. 1527 wieder ver-

trieben, konnten sie erst 1529 durch Kaiser Karl V. nach elfmonatlicher Belagerung von Florenz wieder eingesetzt werden.

Weitere Revolutionen, Auswanderungen, ferner die Inquisition, die äusserste Härte der Gesetze und ein Absolutismus, welcher die Bankgeschäfte monopolisirte, zerrütteten den Handel und die Industrie immer mehr. Durch die Verbindung mit Siena gründete Cosimo de Medici 1569 den neuen Staat Toscana.

Nicht minder sind uns die Geschicke Venedigs, welches 1420 3340 Handelsschiffe mit 26,000 Matrosen besass, und wo für deutsche Kaufleute das Fondaco dei Tedeschi im 13. Jahrh. errichtet wurde, von Interesse.

Der Doge Enrico Dandolo eroberte im vierten Kreuzzuge, 1203, Constantinopel, und half das lateinische Kaiserreich errichten, wodurch die Venetianer die Herren und Meister des Ostens wurden. Der Besitz Kandias und vieler Inseln des Archipels und des jonischen Meeres weckten die Eifersucht Genuas. Korfu, Modon und Koron wurden in diesem Kriege erobert. Nachtheilig wurde die Wiederherstellung des byzantinischen Kaiserthums durch die Genueser, die den Handel im schwarzen Meere beherrschten. Die Hauptbezugsquelle orientalischer Waaren war für Venedig Alexandria.

1298 siegten die Genueser über die venetianische Flotte, aber 1379 siegte Venedig bei Chioggia, so dass endgültig seine Seeherrschaft anerkannt wurde. Zum venetianischen Gebiete gehörten Vicenza, Verona, Bassano, Feltre, Belluno, Padua, ferner später Brescia, Bergamo, Friaul, Crema, die Inseln Zante, Kephallonia und seit 1489 Cypern.

Der langsame Niedergang von so stolzer Höhe kam, seitdem die Osmanen Constantinopel erobert und den Venetianern das, was sie in Griechenland (z. B. Morea) und im Archipel besessen, nach und nach entrissen. Auch verursachte der neue Seeweg nach Ostindien, dass der Handel seit 1498 neue Bahnen einschlug. Im 16. Jahrhundert blieb zwar noch die alte Herrlichkeit bestehen, wenn auch einzelne entfernte Gebiete verloren gingen. Von 1490—1570 war die schönste Glanzzeit der Kunstentfaltung, zumal da man in dem Bewusstsein schwelgte, Florenz, die alte Nebenbuhlerin, überflügelt zu haben.

Konnten die Florentiner Ende des 15. Jahrh. mit Stolz auf die verhältnissmässige Unbedeutendheit Venedigs hinweisen, so konnten umgekehrt 50 Jahre später die Venetianer triumphirend sagen, dass ihre Industrie und ihr Handel den alten Nebenbuhler weit überflügelt habe. — Man darf nicht die durch die Stadt bezeichnete Industrie auf das Weichbild derselben begränzen. Die so vielseitige Textil-Industrie Venedigs ist sowohl auf die umliegenden Inseln, Küsten, als auf das ganze venetianische Gebiet zu vertheilen.

Die Kämpfe mit den Osmanen dauerten im 17. Jahrh. fort. Es kamen die fortwährenden Störungen des Handels durch die Seeräuberien der Barbareskenstaaten hinzu, die weder durch Tributzahlungen, noch durch

einzelne Siege zu beseitigen waren. Die Seidenindustrie Lyons kam empor und immer mehr erblich der alte Glanz Venedigs, bis 1797, nach 1400jährigem Bestehen der Republik, der letzte Doge Manin abdankte, und die Franzosen einrückten.

Nach dieser politischen Uebersicht der Machtentfaltung der Städte können wir um so leichter die artistischen Wandlungen verfolgen.

In den Rahmen dieser Abhandlung gehört besonders der Hinweis, dass der Seidenbau und die Energie, mit welcher hochbegabte italienische Kaufleute und Fabrikanten die Seidenweberei zur Blüthe brachten, die Quelle des Reichthums und der politischen Macht wurde, welche zur Entfaltung einer eigenen grossen nationalen Kunst führte. Heeren sagt mit Recht, »ohne die vorgehende Entwicklung der Seidenindustrie sei kein medizäisches goldenes Zeitalter möglich gewesen.«

Der eigenen Weberei ging der Handel mit den kostbaren Geweben der Sarazenen voraus. Italien war im Halbkreise von den byzantinischen und sarazenischen Städten der Weberei im Osten, Süden und Westen umringt und nutzte diese Lage durch seine Schifffahrt aus, da es die Aufgabe der Phönizier, den Waarenaustausch zur See durch seine frühere Weltherrschaft übernommen hatte. Von Amalfi, Pisa, Lucca, Genua und Venedig kamen die als »étoffes d'outre mer« bezeichneten Gewebe nach dem Norden.

Das Beispiel des sicilianischen Normannenkönigs Roger, die sarazenischen Weber in seinen Dienst zu nehmen und grosse Reichthümer durch eine vortreffliche Organisation der Fabriken zu erwerben, musste zur Nachahmung reizen. Wenn schon unter Rudolf von Habsburg die mittel- und norditalienischen Städte Sarasina's als nachgeahmte sarazenische Seidengewebe lieferten, so dürfen wir annehmen, dass nicht erst nach dem Erlöschen der sicilianischen Weberei, sondern während der Blüthe derselben die Concurrenz in Pisa, Lucca, Genua etc. sich mächtig entwickelte.

Die erste Epoche der mittelitalienischen Seidenweberei reicht bis zum Anfang des 14. Jahrh. Die sarazenische Ornamentik wird, wie schon erwähnt, immer mehr durch die abendländische strengere Stilsirung beeinflusst, da die gothische Architektur im 13. und 14. Jahrh. Oberitalien beherrschte.

Da diese Gewebe für das Abendland bestimmt waren, um die Kirchen und Paläste zu schmücken, so war es naheliegend, die Motive der sarazenischen Ornamente strenger zu gruppieren. Die Symmetrie und Rythmik gewann dadurch, wenn auch die frische Naivetät oft verflacht wurde. Bei allen Mustern mit strengerem architektonischen Aufbau dürfen wir den abendländischen Einfluss annehmen und auf die Herstellung in Norditalien schliessen. Da der nordische Einfluss in Oberitalien grösser war, so haben wir die Fabrikation der gothischen Granatapfelmuster besonders in Genua, Mailand und Venedig anzunehmen. Dann verschwindet nach und nach das Phantastische des Orientes und das konstruktive Ornament der Gothik, um dem lieblichen Linienspiel der Frührenaissance Platz zu machen,

in welchem jedoch die alten Motive noch vielfach durchklingen. Florenz und Venedig dominiren in der Blüthezeit der Renaissance.

Die Nachahmung sarazenischer Gewebe würde heute so erfolgen, dass mit archäologischer Treue Zeichnung, Farbe, Textur und Material täuschend, aber auch sklavisch copirt würden. Die damalige Zeit kennt diese Unterbindung des Weiterschaffens nicht. Sie hält nur den allgemeinen Charakter des Vorbildes fest, schafft dann aber aus dem Vollen, indem die Motive variiert und mit neuen verbunden werden. Das Bemerkenswerthe und Interessante, was das Abendland in diesen Sarasina's suchte, waren die Thiere und Inschriften als Zeichen der Aechtheit. Was wir heute ausserdem prüfen, die Uebereinstimmung der Textur und ob eine Inschrift korrekt, oder eine spielende unverstandene Nachahmung, war den damaligen Käufern gleichgültig. Wir finden daher auch bald durch nähere Prüfung der Inschriften heraus, was nicht sarazenisch und was italienische Variation ist. Oft muss an einigen Zeichen der Orientalist errathen, wie die ursprüngliche Lesart des Originals war. Perugino und Raphael befolgen noch die Gewohnheit der damaligen Zeit mit solchen corruptirten Buchstaben, die sogar mit lateinischen und griechischen abwechselten, die gestickten Säume auf ihren Bildern zu schmücken.

Die Thiersymbolik der Sarazenen war den Italienern nur zum geringsten Theile bekannt. Die variierten Thierornamente erlauben daher nicht mehr die strenge Deutung, sondern sind nur als harmlose Motive zu betrachten. Sie verlieren hierdurch zwar an Werth für die Archäologie, nicht aber für die Kunstindustrie.

Die Farben entfalteten sich reicher, als bei den Sarazenen, welche besonders auf Sicilien dem Goldfaden die Hauptwirkung überliessen. Wahrscheinlich war den Lucchesen, Pisanern und Genuesen die Erlangung des cyprischen Goldfadens nach und nach durch die Kriege mit dem Halbmond zu unsicher und somit machte die Noth erfinderisch.

In der Abhandlung über den Goldfaden der alten Zeit wurde der Ersatz des cyprischen Goldfadens durch die Metall-Lamellen besprochen. Der mit Silber und mit Kupfer legirte Golddraht wurde durch gelbe Seide gehoben, verlor aber den milden zarten Glanz. Der Sammet, den wir bei den frühen sicilianischen Geweben nicht finden, war indessen durch seine virtuose Technik neben den Goldgeweben in den Vordergrund getreten. Die ungemein reichen Bestellungen der nordischen Kirchen und zumal auch der turnierenden Ritterschaft begünstigte den Aufschwung. Wir haben schon erwähnt, dass der Sammet zu prachtvollen Mänteln der Geistlichkeit und Ritterschaft Verwendung fand. Auch die Wände wurden mit diesen velours tentures, brochés et croisés en or geschmückt. Die heraldisch strengere Wirkung, welche Gold mit wechselndem Hintergrunde erzielt, wurde bereichert durch Effekte, bei welchen die wie Gold leuchtende Seide den Goldfaden ersetzte. Die stärkere Drehung, welche der Kettfaden benöthigt, musste gemildert werden, um den grösseren Glanz zu ermöglichen. Auch trat die breitere Körperbindung und die Atlasbindung mehr und mehr hervor.

Man ging von den zarten schimmernden Effekten zu den fernwirkenden Effekten über. Die Gothik mit ihren ungeheuren Raumverhältnissen und masslosen übermenschlichen Aufgaben veranlasste, dass das edle Granatapfelmuster für die prunkenden Chorbehänge, Chormäntel etc. baumartig sich entfaltete. Was in derber Wolle begreiflich erscheint, um grosse Wandflächen zu schmücken, wurde mit dem kostbarsten Material in Gold und Sammet mit der minutiösesten Feinheit in grössten Dimensionen gewebt. Zunächst waren es nur die alten Motive des Granatapfels in starker Vergrösserung. Dann kam, weil die Breite beschränkter wie die Höhe war, die Verbindung der grossen Blumen durch dicke Aeste, aus welchen grossblättrige Zweige mit Früchten wachsen. Bemerkenswerth ist, dass diese Zweige und Blätter eine Bewegung durch Umbiegungen haben, welche den Einfluss der Goldschmiedekunst vermuthen lässt. Die Gothik liebte in der Metalltechnik das krause Blattornament, welches die Zange durch Umbiegungen so hübsch gestaltet. In Florenz sind bekanntlich aus der Goldschmiedezunft die grossen Baumeister hervorgegangen. Nicht minder blühte die Goldschmiedekunst in Deutschland, zumal in Augsburg, Nürnberg, Köln und in den Niederlanden. — Ein anderer Grund für das bewegtere Ornament ist in der geistig bewegteren Zeit zu suchen. Es sind die Anzeichen der grossen geistigen Revolutionen, die vom Ende des 15. Jahrh. an Europa erschüttern. — Auffallend ist ferner, dass die sarazenische Thierwelt sehr selten in diesen Mustern vorkommt und die Krone und das Flechtwerk erst der reiferen Renaissance angehört.

Die geistig so hochbedeutende Renaissance-Bewegung musste auch die Ornamente der Weberei und Stickerei beeinflussen. In Florenz und dann erst in Venedig fand die Entwicklung statt, die unsere grösste Aufmerksamkeit verdient.

Durch das Studium der antiken Literatur kam der Gegensatz zur kirchlichen Bevormundung und zur Scholastik des Mittelalters zum Durchbruch. Die Kirche war zuerst keineswegs dieser Bewegung feindlich, da sie sich stark im Bewusstsein fühlte, ein Jahrtausend hindurch die Trägerin der Bildung gewesen zu sein, der das damals überwundene Heidenthum nicht gefährlich werden könne. In Italien galt klassische Literatur und Kunst so lange als Sache der Bildung, bis der deutsche Ernst der Reformation die Gefahr für die Macht der Kirche aufdeckte. In Florenz und Rom konnte sich somit unter kirchlichem Schutze das vollziehen, was später als verhängnissvoll erkannt wurde. Der Einfluss der klassischen Philosophie und Kunst stellte das verlorene griechische Ideal des gottähnlichen Menschen wieder her, der daseinsfroh seine Würde in dem Einklang seines Willens und seiner Freiheit mit dem allgemeinen Wohl der Mitmenschen und mit den Naturgesetzen erblickt. Nicht die sklavische Unterordnung unter die weltlichen und geistlichen Gesetze und Dogmen, sondern das Streben nach sittlicher Läuterung und Vollendung, welche Trägerin der Gesetze ist und das Ideal des Glückes und der Ordnung auf Erden schon verwirklicht, wurde als nothwendig erkannt. Das Studium der Natur und zumal der

socialen Einrichtungen ergab bald die grossen Differenzen, die einestheils zur schaffensfreudigen heiteren Renaissance und andererseits zu den aufreibenden Kämpfen mit den privilegierten Gewalten führten.

In den Republiken Italiens fühlte sich der Patrizier in gleicher Würde, wie im alten Athen und Rom. Der heraldische Prunk der Muster, welche das Auge mehr auf die Bedeutung der Kleidung als auf den Träger an und für sich lenkten, entsprach nicht dem Geiste der Renaissance. Zum Glück fiel es damals Niemanden ein, das antike Costüm, welches aus Leinen und Wolle bestand, mit den prachtvollen Seiden- und Sammetstoffen zu vertauschen. Man beschränkte sich nur darauf, die grösseren Muster von der Kleidung auszuschliessen und für Wanddekorationen zu benutzen. Die heraldische Symbolik liess man fast ganz fallen, da ja die freie Kunst in Malerei und Sculptur das Hauptinteresse beanspruchte.

Somit blieb nur die geometrische und Pflanzenform und der wunderbare Zauber des Colorits übrig, den die feinste Technik durch die Verbindung von Gold, Seide, Sammet und durch jegliche Abbindung zu erzielen verstand. Das Costüm der Medizäerzeit und die herrliche Pracht der Paläste und Feste sind noch heute der Inbegriff des feinsten Geschmacks und höchsten Reichthums.

Die Licht- und Schattenseite dieser Wandlung des Geschmacks liegt in der Degradirung der symbolischen und monumentalen Bedeutung unter die technische Wirkung. Das Spiel der Linien und technische Effekte des Materiales dominiren. Was früher Selbstzweck war, muss sich dem Faltenwurf der Kleidung und an den Wänden der Wirkung der Bilder unterordnen. Verhängnissvoll sollte der Weberei der Renaissance-Epoche werden, dass die besten Maler und Bildhauer die Gewebe nur in Hinsicht des schönen Colorits und der Faltenbrechung, nicht aber in Hinsicht der Musterung beachteten. Die harmonische Entfaltung der alten Zeit, dass aus dem Kunsthandwerk die begabtesten Kräfte zur hohen freien Kunst emporstiegen, wurde durch die Gründung von Malerschulen unterbrochen, da durch diese die Anschauung genährt wurde, dass zum Kunsthandwerk nur Geschicklichkeit und etwas Geschmack in der Anordnung der Linien und Farben gehöre. So lange die alten Traditionen herrschten und der Reichthum des 16. Jahrhunderts grosse Pracht verlangte, hatte es wenig auf sich, dass die katholische Kirche die alte Führung verloren und die evangelische als die Repräsentantin der Anbetung im Geiste die Poesie der uralten Cultusymbole und somit die äusserliche Ausstattung der Kirche vernachlässigte. Erst als die Sparsamkeit überall den Luxus beschränkte, und nur die Höfe im grellen Gegensatze zur Armuth des Volkes eine mehr pompöse als künstlerische Pracht entfalteten, merkte man den Verfall des Kunsthandwerkes und den Mangel idealer Bestrebungen. Auf dem Gebiete der Textilkunst machte nur Lyon als Lieferantin der Prunkgewebe für fast ganz Europa und den Orient eine Ausnahme, da es die technischen Fortschritte zu neuen und bedeutenden künstlerischen Effekten verwerthet.

Interessant ist, wie sich die Ornamente der Weberei der Renaissance zu der Architektur-Ornamentik des klassischen Alterthums verhalten, welche die Ornamentik fast aller Materialien damals umwandelte.

Die Wiederbelebung der Ornamente der klassischen Kunst hat im 15. und 16. Jahrh. so lange den herrlichsten Erfolg gehabt, als noch das Stilgefühl für Material, Technik und Zweck die Wahl dieser Motive bei der Anwendung leitete. Als aber die Grottesken aufkamen, kam die Ungebundenheit der freien Kunst auch zur Herrschaft im Kunstgewerbe und spottete der alten Gesetze, gleichsam, als ob Eines sich für Alles schicke. Es ist in diesen Zeiten nur die Weberei, die durch ihre technische Gebundenheit der Gefahr entgeht, ihre alte Formsprache durch die Grottesken zu ersetzen. Hier bewährt sich glänzend, dass das, was für ausdrucksloses und einer geringen Bildung fähiges Material entsprechend ist, für ein reiches nicht immer geeignet ist. Die getünchte Wand, Papier, Fayence etc. sind gleichsam dafür da, dass der Mensch seine Gebilde der Phantasie in freier Weise auf solchen Flächen zum Ausdruck bringt. Bei reicheren Materialien walten Rücksichten vor, da zunächst die Materialsprache, die Art der Technik etc. zu beachten ist. Die Weberei des 15. und 16. Jahrh. hat, wenn wir von den Gobelins absehen, die mehr der hohen Kunst als der dienenden angehören, sich frei von den Grottesken gehalten. Höchstens wäre das häufige Vorkommen der Vase als Einfluss der in Italien so hoch entwickelten Keramik zu bezeichnen. Die plastische Darstellung ist aber stets vermieden und die Umarbeitung in's Flächenornament so geschickt und graciosus vollzogen, dass dieses Motiv nicht stilwidrig erscheint.

Eine Beleuchtung der Renaissance-Ornamentik ohne Beachtung der Entwicklung, welche die Grottesken-Decoration gehabt hat, würde sehr lückenhaft sein. Die Grotteske ist ein willkürliches Spiel mit phantastischen, ohne jedes innere Gesetz der Wahl combinirten Formen und Gegenständen. Menschen, Vierfüssler, Vögel, Insekten, kurz allerlei Wesen und Gethier drängen sich ein und müssen Theile ihres Körpers zur Herstellung abenteuerlicher Fabelwesen hergeben. Was nur irgendwie reich und gefällig dem Auge erscheint, darf als Ornament verwandt werden, z. B.: Waffen und Geschmeide, Gefässe, Schabraken, Schrifttafeln und selbst Architekturstücke. Als Verbindung der heterogensten Dinge genügen dünne Ranken, Bänder, Seile, Festons etc. Oft schwebt gar Vieles in der Luft, so dass nur das proportionale Gleichgewicht scheinbar den Halt giebt. Die Italiener waren damals geübt in der Nachahmung und Variation der orientalischen Webe-Ornamente. Nun fanden sie zur Abwechslung eine grossartige und eigentlich nationale Fabelwelt in ihren Ruinen. Was die Mythologie in sinnreichster Weise vor Jahrtausenden in Thier- und Menschen-Symbolik geschaffen, nämlich Schöpfungen der Phantasie, welche die Attribute der Menschen-, Thier- und Pflanzenwelt vereinigten, dienten nunmehr nur als Spielerei zum Schmuck der Wände, der Fayenzen, der Gobelins etc.

Die Früh-Renaissance bildete sich aus der feinen Marmorarbeit, in ihr beherrschten die Architektur-Gesetze das Ornament. Die Grotteske

stellte zuerst als Ergänzung, dann aber in ungebundener Willkür das malerische Princip in den Vordergrund. Ueber *Morto da Feltre*, der die Grottesken einführte, hat Aug. Schmartow in den Jahrbüchern der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1881 eingehende Studien veröffentlicht. Dieser Maler erhielt den Beinamen *Morto*, weil er seine Studien in alten, halbverschütteten, zwischen Rom und Pozzuoli gelegenen Bauten und Grabkammern machte. Wie ein Verschollener und Todtgeglaubter kam er aus diesen dunklen Gewölben nach langer Abwesenheit zu seinen Collegen zurück. Wahrscheinlich ist er identisch mit *Pietro Luzzi*, welcher 1474 in Feltre geboren ist, aber als Maler nur geringen Ruf genoss. Um so einflussreicher waren für die ganze Renaissance-Epoche seine archäologischen Studienblätter. Sie beweisen, wie verhängnissvoll solche Vorbilder und das freie Schaffen der Phantasie in der Ornamentik sind, wenn die Bedingungen des Materiales, der Technik, des Zweckes und des Raumes nicht genügend beachtet werden und ein altes Vorbild ohne Verständniss seiner Entstehung benutzt wird.

Zuerst führte *Pinturicchio* für den Papst *Alexander VI.* die Grotteske ein; dann erobert sie von Rom aus Norditalien und durchdringt auch die Sculptur. *Raphael Sanzio* brachte mit *Giovanni da Udine* den Aufschwung und Sieg dieser Decorationsweise zuwege, indem er die Grazie und Feinheit des Ornamentes mit dem architektonischen System harmonisch verband. Betrachtet man die Details, so erscheinen sie frei für sich wie losgelöst aus dem Ganzen. Erst näheres Studium ergiebt, dass die überreiche Fülle grosse Gruppen bildet, die bis ins Kleinste fein motivirte Ornamente zeigen. Sobald *Raphael* zurücktrat, fielen die Mitarbeiter in die alte Ungebundenheit zurück. Nur in Mantua führte *Giulio Romano* mit *Giovanni da Udine* noch ähnlich bedeutende Decorationen im *palazzo ducale* und *palazzo del Te* aus. — Im Grossen und Ganzen wurde die Grotteske der Renaissance verhängnissvoll, denn sie führte zur Willkür der Decoration des Barock- und Zopfstyles. Die Webe-Ornamentik blieb in festen Geleisen, bis der Naturalismus des 18. und 19. Jahrh. die Stilgesetze missachtete und bis das Architektur-Ornament in Ermangelung besserer Vorbilder von hochbegabten Architekten, wie *Schinkel* etc., für die Weberei benutzt wurde. Die Paläste in Berlin, Cassel, Würzburg etc. zeigen noch diese mit Licht und Schatten versehenen Akanthus- und Palmetten-Ornamente auf seidenen Wandtapeten, die wir heute als stilwidrig bezeichnen müssen. *Schinkel* verstand zwar rhythmische Linien und edle Conturen und Proportionen den Blättern und Ranken zu geben, er stand aber der Technik der Weberei zu fern, und glaubte, dass die erhaltenen Stein- und Metall-Ornamente Griechenlands auch für Gewebe und Stickereien entsprechend seien.

Weitere Einflüsse, welche im 16. Jahrh. die Textilkunst in andere Bahnen lenken, z. B. die mächtige Entfaltung der Spitzen — zur Bereicherung des Costüms, ferner der Einfluss der Luftperspektive in der Malerei auf die Gobelinteppeiche werden an anderer Stelle besprochen.

Muster der Weberei auf altitalienischen und altdeutschen Bildern.

Die grosse Zahl der von Bildern copirten und publicirten Webe-Ornamente veranlasst, dass wir diese Quellen eingehender untersuchen.

Die vorwaltende Tendenz des ascetischen Christenthums war im Mittelalter, den Cultus der Schönheit des unverhüllten menschlichen Körpers als heidnisch-sündhaft zu verpönen, ja sogar die allgemeine Schönheit der körperlichen Erscheinung als das Grobsinnliche und den Menschen Verführende dem geistigen Elemente unterzuordnen. In der Tannhäusersage ist der Kampf des unterliegenden Heidenthums als Repräsentanten der Sinnlichkeit mit dem christlichen Glauben verherrlicht. Der möglichst fromme Ausdruck der Gesichtszüge und der Gebärden wurde verlangt, um das kirchliche Ideal in der bildenden Kunst zu erreichen. Da nun aber der Dualismus einmal vorhanden war und die Aesthetik die Harmonie zwischen Seele und Körper verlangte, so behalf man sich, so gut es ging, indem man den Körper möglichst verhüllte, aber diese Verhüllung dem Auge angenehm machte. Dieses Princip, welches im Gegensatz zu dem der griechischen Kunst steht, hat für unser Spezialstudium das Gute gehabt, dass uns das Mittelalter eine überaus grosse Fülle schöner Muster auf Bildern überlieferte. Erst als in Italien das griechische Ideal des freien selbstbewussten Menschen sich stetig in der Renaissance entwickelte, trat die zu weitgehende Verhüllung und die Ablenkung des Interesses durch schöne Muster zurück und es blieb nur die Freude, die Schönheit der menschlichen Gestalt durch die Pracht der Seide und des Sammetes zu erhöhen. Im Allgemeinen dürfen wir annehmen, dass je unbedeutender die Potenz der Maler des frühen Mittelalters war, das Körperliche zu bewältigen, um so reicher die Musterkarte auf den Bildern ist. Je höher der Maler steht, um so wählerischer ist er im Anbringen von nebensächlichem Zierrath. Es sind also nicht immer die glänzendsten Namen und nicht die Hauptgalerien, die für Mustersammler die reichste Ausbeute geben. So sind z. B. die Gallerien von Dresden, Florenz, Rom, Venedig und Paris (Louvre) nicht so ergiebig als die von Berlin, Köln und München. Die Gallerien Wiens sind ebenfalls im Verhältniss minder ergiebig. Belgien ist reicher wie Holland, da die Entwicklung der Malerschulen von Memling und Van Eyk bis zu Rubens, Hals und Rembrandt sich von Brügge, Gent und Antwerpen nach Amsterdam hin entfaltete.

Unter den italienischen Malern, welche reiche Muster anwenden, finden wir Namen wie Dominico di Bartolo, Lorenzo Lorenzi, Antonio und Bartolomeo Vivarini, Agnolo Gaddi, Cosima Roselli, Cima de Conegliano, Gentile da Fabriano und noch viele andere. Die Muster sind jedoch so losgelöstes Beiwerk, dass es sich kaum der Mühe lohnt, eine nähere Beziehung zu der Individualität des Malers zu suchen. Es ist nur für den Historiker interessant, zu wissen, dass das und das Ornament in dem und

dem Jahrzehnt üblich war. Die Musterung der älteren italienischen Schulen ist mehr eine zierliche, welche an Modelldruck erinnert. Die lasirenden zarten Nüancen der Tempera-Malerei stimmen sehr gut zu diesen flimmern-den Schnörkeln und Sternchen. Besonders reich sind die Gewänder der Engel verziert, um die himmlische Glorie anzudeuten. Die Himmelskönigin trägt in solcher Umgebung den schwereren, würdevolleren, grossgemusterten Goldbrokat. Die Vorliebe für reiche Vergoldung mag auch mit dem Einflusse der byzantinischen Kunst zusammenhängen, die bis zum 14. Jahrh. Italien beherrschte. Die transcendente Askese hat zwar auch die Kunst Italiens beeinflusst, aber nicht mit dem strengen Ernst des Nordens. So sehen wir Fra Angelico di Fiesole zwar ganz losgelöst vom Irdischen, aber seine Welt ist so lieblich verklärt, dass er unser grösstes Wohlgefallen besitzt, trotzdem, dass er durch und durch einseitig katholisch und in der Welt der Wunder und des Jenseits mehr als auf Erden zu Hause ist. Es ist die Macht der Poesie, die jeden Standpunkt verklärt. Finden wir bei Fiesole*) nur wenige Muster, und fast nur da, wo der Ornat der Geistlichen darzustellen ist, so ist bekannt, dass Raphael in seiner ersten Epoche noch nach dem Beispiele Peruginos gern die Gewandsäume mit Goldlinien, fremdartigen Buchstaben etc. schmückte und dann ganz auf dieses Beiwerk verzichtete, wenn es nicht absolut zur Charakteristik der Personen gehörte. Die Schönheit der Gestalt, der die Bewegungen andeutende Faltenwurf und die stimmungsvolle Landschaft und Architektur verlangten kategorisch, dass das überflüssige Beiwerk wegfiel. Noch strenger ist in dieser Hinsicht Michelangelo. In Oberitalien, wo das koloristische Element mehr gepflegt wird, lassen zwar Titian, Paul Veronese etc. die Ornamente der Gewänder weg, heben aber dafür um so mehr die Lichtwirkungen der Seide und des Sammetes hervor. Gorzoni sagt: »Sind nicht die adligen Frauen lieblicher und viel schöner in ihren seidenen mit Gold und Edelsteinen besetzten Kleidern anzuschauen«? Unter den bedeutenderen Malern bringt nur noch Moretto auf Teppichen etc. reiche Ornamentik an.**)

Im Gegensatz zu Italien, wo die selbstfabricirten reichen Gewänder mit Fabelthieren nicht den romantischen Reiz des Wunderbaren und Fernhergeholtten hatten, finden wir diesseits der Alpen sowohl bei Portraits wie auch kirchlichen Bildern den Stolz und die Freude der Träger kostbarer Stoffe mehr betont. Die kindliche Glückseligkeit, etwas zu besitzen, um welches die Menge uns beneidet, hat den Kleiderprunk des Mittelalters begünstigt. Die Maler konnten sich dieser Anschauung als Kinder ihrer Zeit nicht entziehen. Je höher im Rang die darzustellenden Personen, um so pracht-

*) Die moderne russische Malerei hat in Bezug auf Lieblichkeit und coloristische Feinheit die Richtung Fiesoles beibehalten, jedoch sind traditionell die Figuren zu byzantinisch schematisch im Ausdruck.

**) Ein sehr schönes Muster eines Silberbrokates zeigt das grosse Bild Moretto's im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

voller musste die Kleidung sein. So sehen wir im Kölner Dom die Statuen der 12 Apostel, die als Handwerker in schlichten Gewändern gekleidet waren, mit den reichsten Goldbrokaten geschmückt. Mehrere Personen der biblischen Geschichte sind so regelmässig reich ornamentirt, dass man Prachtgewänder als typisch für dieselben bezeichnen könnte, z. B. die heiligen drei Könige, Joseph von Arimathäa, der Hauptmann am Kreuze, die Pharisäer und Schriftgelehrten, die Fürsten, welche martern lassen etc. Als die öffentlichen Aufzüge, Turniere, Schlachten etc. verherrlicht wurden, war die Anbringung der Insignien, Waffen, Rüstungen, Fahnen etc. von ausserordentlicher Wichtigkeit. Unsere heutige Zeit begreift kaum das damalige Zurücktreten des Individuellen und das Betonen des Allgemeinen, des Faches, des Standes, und die heftigen Kämpfe um die Wahrung der privilegirten alten Standesinteressen. Damals war die Ansicht allgemein, dass jeder in der socialen Ordnung die moralische Verpflichtung habe, das zu Verwaltende als ein anvertrautes Gut zu erhalten und weiter zu vererben; während heute die Ansicht ist, dass die individuelle Begabung oder Kraftentfaltung nur in Harmonie mit dem Herkommen zu setzen sei. — Diese allgemeinen Betrachtungen mögen das Interesse wecken, auch im Beiwerk der Bilder den Ausdruck socialer Anschauungen zu studieren.

Italien hat viel länger als Deutschland die Temperamalerei gepflegt und somit ist es erklärlich, dass Deutschland in der realistisch reichen Verzierungsweise der Gewänder voraus war. Eine Ausnahme scheint Fabriano zu machen; wenn man aber erfährt, dass er seine Ausbildung im Norden erhielt, so leuchtet ein, dass er die Verzierungsweise der Kölnischen Schule nach Italien brachte.

Ein grosser Widerspruch, den wir zu lösen versuchen, ist das viel reichere Vorkommen der gemusterten Sammetgewebe auf den Bildern der kölnischen und niederländischen Schule. So lange die Temperamalerei in Italien blühte, finden wir dort die zarten, duftigen, kleinen Goldmuster, wie sie vortrefflich für kleinere Bilder und für die Kleider der Engel passen. Die nordische Temperamalerei hat ebenfalls solche Vergoldungen, aber kräftigere Musterungen, die schliessen lassen, dass leichte Wollzeuge mit Gold bedruckt wurden. Die Annahme, dass neben den sicilianischen Goldstoffen und den Sarasina's eine ältere anspruchslosere Musterung der Gewebe durch Druck, Vergoldung und Stickerei bestanden hat, findet durch diese Muster auf alten Bildern grosse Unterstützung.

Die Oelmalerei erlaubte durch ihre Kraft, das je nach der Beleuchtung stark aus den dunklen Farben herausblitzende Gold durch die Schattirungen von Gelb, Orange und Braun zu ersetzen. Die Virtuosität einzelner Maler, Sammet und Seide nachzuahmen, ist erstaunlich und nicht minder die Correkteit der Zeichnung. Die Künstler waren mit der Formsprache der Stilepoche aufs innigste vertraut. Der Einfluss der Miniaturmalerei ist unverkennbar. Wo diese in Klöstern blühte, finden wir auch die minutöse delikate Stoffmalerei auf grösseren Bildern. Wo aber die Maler gewohnt waren al fresco zu malen, werden die Ornamente

der Gewebe und die Copien feiner Schmucksachen nur breit und oberflächlich ausgeführt.

Verfolgen wir die altdutschen Maler, so finden wir bei Hans Memling, Hubert und Jean van Eyk, Stephan Lochner, Jan Joest von Calcar, Martin Schöngauer, M. Wohlgemuth, M. Coxier, Rogier van der Weyden, Quintin Metsys etc. etc. überaus zahlreiche Muster. Aus früherer Zeit fehlen in der Regel die Namen der Maler, welche die Goldhintergründe und Gewänder so reich ornamentirt haben. Die besten Maler hielten es damals nicht unter ihrer Würde, Schilder etc. zu malen, wenn keine besondere Aufgaben für Kirchen vorlagen. Sie waren also in allen technischen Arbeiten, wie Grundiren, Vergolden, Buchstabenmalen, Arabeskenzeichnen etc. geübt, und somit darf es nicht auffallen, wenn ein Theil des virtuos geübten Handwerkes auch aus den Gemälden herausschaut. Interessant ist, wie die Maler der Renaissance in Deutschland, ähnlich wie in Italien, die Ornamentik fallen lassen. Albrecht Dürer mustert sehr wenig. Hans Holbein bringt fast nur an Portraits feines Stickwerk an. Vergleichen wir die feinen Stickereien und die Teppichmalerei auf dem Bilde seiner berühmten Madonna in der Dresdener Gallerie mit denselben Ornamenten, die er ungefähr 30 Jahre früher auf dem kleineren Bilde angebracht hatte, welches in Darmstadt sich befindet, so frappirt uns der Unterschied in der Behandlung. Was früher mit grösster Feinheit minutiös so wiedergegeben war, dass die Stiche der Stickerei gezählt werden konnten, ist bei der späteren Copie so oberflächlich, als hätten seine Schüler diese Partien in Eile gemacht. Die alten Anschauungen hatten sich verändert, man legte nicht mehr den Werth auf solches Beiwerk. Freilich fehlte mit der Uebung später auch die Potenz, die Muster mit gleicher Delicatesse wie früher wiederzugeben. Für Rubens, den Viele für den grössten Coloristen halten, hatte, wie bei Titian und Veronese, nur der Lichteffect, nicht aber das Ornament Interesse. Bei Portraits sind es nur die feinen Spitzen, die Rubens, Van Dyk etc. mit grösster Sorgfalt copiren. Was Mode war, wurde besonders beachtet. — Werfen wir auf die neueste Epoche einen Blick, so finden wir, dass Cornelius zwar das Ornament der Architektur (an Pilastern, Festons etc.) sehr liebt, ihm aber keine Rolle beim Costüm erlaubt. Nur die Nazarener und einige moderne Heiligenmaler und Bildhauer suchen die byzantinische Richtung, das Körperliche durch Ornamente zu verdecken, wieder einzuführen. Wo es mit Mass geschieht und die Tendenz nicht zu stark betont ist, ist die Wirkung oft erfreulich, zumal, wenn es sich um die Decoration alter Kirchen handelt, in welchen wir die naive Romantik des Mittelalters lieber begrüßen, als die frivolen Ballengel der Rockokozeit.

Im Allgemeinen ist der Reiz nicht zu unterschätzen, den das liebliche Beiwerk der Weberei und Stickerei den Gemälden giebt, wenn es an geeigneter Stelle angebracht ist. Das Ornament erinnert an ein Durchdachtes, Bleibendes (besonders bei Architekturtheilen), welches im Gegensatz zu dem flüchtigen Momente steht, welchen der Maler mit mehr

oder weniger dramatischer Spannung dargestellt hat. Im Allgemeinen sind Ornamente die Signatur des Reichthums und des feinen ästhetischen Bedürfnisses, welches der Materie, die uns umgiebt, das festliche Kleid der Kunst verleiht. Kostbare Gewebe, welche wenig oder gar nicht gemustert, aber reichgefaltet sind, Spitzen und vor allem Goldketten mit Bijouterien, bilden den Hauptschmuck der Costüms der Renaissance. Der Goldschmuck des Halses wird zum breiten edelsteingeschmückten Bande, von welchem kleinere Anhängsel herabfallen. Wie er auf Bildern angebracht ist, ersehe man aus F. Luthmers vortrefflicher Publication »der Goldschmuck der Renaissance.«*)

Die Leinen-Stickerei und Weberei in Deutschland.

Hat der Norden Europas verhältnissmässig geringe Resultate in der Seidenindustrie aufzuweisen, so ist um so grösser das, was er neben der Wollweberei und Tuchwirkerei in der Verarbeitung des Flachses erreichte. Die Römer waren überrascht, in ihrer Provinz Belgien bei den Atrebatensern Leinen zu finden, welches feiner und weisser als das ägyptische, kolchische und spanische war. Sie versandten diese candidissimas et subtilissimas lineas selbst nach Asien. Nächste dem ägyptischen war kolchisches Leinen berühmt, denn nach Herodot soll Sesostrius 3500 vor Chr. Geb. eine Kolonie nach dem schwarzen Meer gesandt haben, die dort den Flachsbaue begründete. Berühmt war noch das hebräische und sardonische Leinen, welches stark in Griechenland eingeführt wurde, da dort nur das Küstenland von Elis sich für den Flachsbaue eignete. In Spanien waren Tarraco und Setabis durch Flachs bedeutend, auch wurde dort schon Spartgras verarbeitet. In Italien war das südliche Etrurien durch Leinen berühmt. Scipio's Schiffe trugen etruskische Segel. Durch Feinheit war das Leinen aus Falerii ausgezeichnet.

Plinius nennt ausser Aegypten, Kolchis und Spanien, Gallien und Germanien als die Haupt-Flachsländer. Hiero von Syrakus bezog Hanf vom Flusse Rhodanus für Schiffseile und Segelwerk. Auf Leinen legte man besonderen Werth, weil es in den südlichen Ländern der Gesundheit förderlicher erschien, als die thierische Wolle, welche besonders den Ausatz verbreitete. Zu den intimen Unterkleidern**) wurde deshalb allgemein Leinen verwandt und dieses auch als Zeichen der Reinheit und Würdigkeit bei Festen und am Altare als Hauptkleidung betrachtet.

Auch zum Schmuck öffentlicher Gebäude dienten Leinen als Velum. Nero liess die Leinen-Vela, welche das Amphitheater bedeckten, blau

*) Berlin, E. Wasmuth, 1831.

**) Nebenbei bemerkt ist das Wort »Hemd« urgermanisch und nicht einer anderen Sprache entlehnt.

färben und mit Sternen bemalen. Es war Sitte, die römischen Höfe mit rothem Leinen zum Schutz gegen die Sonne zu überdecken.

Wir haben schon bemerkt, dass nach Tacitus Angaben vor circa 2000 Jahren der Hauptschmuck der Frauen in verzierten leinenen Kleidern bestand.

Das im Spätherbst auftauchende schönste Gestirn der nördlichen Halbkugel, der Orion, dessen Jakobsstab als Freias Rocken auch in christlicher Zeit volksthümlich blieb, bekundet, wie sinnig die Vorfahren es deuteten, dass bis zum Verschwinden dieses Sternbildes der Flachsvorrath gesponnen sein musste. Wenn Frau Holle oder Hulda zu Weihnachten vorüberzog, musste jeder Rocken oder Wocken voll Flachs, jedoch am Sylvesterabend zum Jahresschluss leer sein. Wenn ein Mädchen säumig war, hiess es:

So manches Haar,
So böse Tag im Jahr!

Bis zum 14. Jahrh. begnügte man sich, für den täglichen Gebrauch der Kleidung, des Bettzeuges etc. glattes Leinen herzustellen, welches nur durch die Stickerei reicher verziert wurde. Höchstens kamen durch den Tritstuhl die kleinen Rauten hinzu, die schon zur Römerzeit bekannt waren. Dann erst finden wir durch den Aufzugstuhl die schmalen zierlichen Muster eingewebt. Da Regensburg schon sehr früh durch seine Leinengewebe berühmt war, ferner auch Augsburg, Ulm und die Niederlande, so ist schwer zu sagen, aus welchem Distrikte die feinen kleinen Leinenmuster stammen, die auf Tafel 159 abgebildet sind.

Die geometrischen Muster wurden wahrscheinlich zuerst in Holland durch den Aufzugstuhl gewebt und deshalb bedeutend verbreitert. Man nennt dieselben Diaper. Vielleicht hat die Stadt Diaper eine besondere Weberei dieser Art besessen.

Unter den erhaltenen Leinendamasten finden wir oft das Granatapfelmuster, ferner heraldische und kirchliche Symbole, Namen etc.

Ins frühe Mittelalter reichen die farbig gewebten Säume zurück, welche bis ins 18. Jahrh. in Süddeutschland und Tyrol gewebt wurden. Es sind blau und rothe, selten gelbe Schussfäden, welche bei geringem Rapport meistens sich gegenüberstehende Thiere zeigen, welche an die altassyrischen Borten erinnern. Auf den Tafeln 122 und 123 sind viele abgebildet. Ursprünglich waren gestickte Borten die Vorbilder, die durch die billigere Weberei ersetzt wurden. Die meisten Motive gehören der gothischen Epoche, einige auch der Renaissance an. Die Gothisirung widerspricht keineswegs der Hypothese, dass diejenigen uralten Motive benutzt wurden, die besonders beliebt waren.

Die sich symmetrisch gegenüberstehenden Thiere, welche auch in der Sculptur, z. B. am Löwenthor in Mykene und an vielen romanischen Capitälen, eine grosse Rolle spielen, lassen sich in der Weberei am einfachsten durch die mechanische Vorrichtung des Contremarsches erklären. Der Aufzugstuhl, der dieses bewerkstelligte, war aber vor Christus nicht

in den Culturländern des Mittelmeeres bekannt. Somit muss ausser dem symbolischen Motiv das rein ästhetische ornamentale Gesetz vorgewaltet haben, dass das Auge gern denselben Gegenstand in anderer Richtung und in gegenseitiger Beziehung erblickt. Man nehme nur vom Kinderspielzeug 2 gleiche Figuren. Wie langweilig ist der Gänsemarsch des Hintereinander und wie anregend ist das Sich-Gegenüberstehen für die Phantasie. Die Strickerei auf Leinen zählt die Stiche ab, während auf Wolle die freie Contur verfolgt wird. Die Zahl der Stiche war bei vielen Wiederholungen für das Gedächtniss zu beschränken. Hierdurch ergaben sich die Vereinfachungen, oder die typisch strengen Stilformen, welche jegliches Unbedeutende und Unwesentliche verbannen.

Die ältesten Borten auf Tafel 122 und 123 sind wohl die schmalen, mit den kleinen Vögelchen, welche ägyptischen Charakter haben. Die Frage, welcher Art das opus anglicanum war, ob dasselbe dieses abgezählte Stickwerk, oder das dem Metallschmuck ähnlichere durch aufgesetzte Schnur zeigte, ist noch nicht beantwortet. *) Auch fehlen uns die Anhaltspunkte, wie weit die Technik, durch Ausziehen der Fäden und durch Ausschneiden einzelner Stellen Leinen zu verzieren, zurück zu datiren ist. In der farbigen Leinenstickerei des 15. und 16. Jahrh. haben sich speziell in Oberitalien Ornamente erhalten, welche durchaus an den ältesten Stil des hohen Nordens erinnern. Wir finden Drachenköpfe und Verschlingungen, welche mit der sarazenischen Ornamentik und den üblichen zierlichen Renaissance-Ornamenten nichts gemein haben. Die Erklärung ist einfach, wenn wir ins Auge fassen, wie gross die Zahl der nordischen Familien war, die in Oberitalien sich angesiedelt hatten und dorthin die Hausindustrie des Nordens verpflanzten. Bei diesen meistens mit rother Seide gestickten Leinenborten wird die Contur ähnlich wie in der sog. Holbeintechnik zuerst gearbeitet und zwar rechtwinkelig und in der Diagonale. Dann bleibt das helle Leinen für das Ornament frei und der Fond wird durch Gitterwerk roth ausgefüllt. Oft wird auch durch Umnähen einiger Fäden Gitterwerk gebildet. Von farbigen Leinenstickereien dürfte nichts bekannt sein, was über das 14. Jahrh. zurückreicht, denn je mehr ein Gegenstand dem täglichen Gebrauche und dem Wechsel der Personen unterliegt, um so geringere Chancen hat er, viele Jahrhunderte zu überdauern. Glücklicher sind wir in Hinsicht der Weissstickerei, von denen einige kostbare Stickereien ein halbes Jahrtausend überdauert haben.

*) Die ältesten Stickereien der nordischen Kunst dürften die der Rechlindis und Harlindis sein, welche im 7. Jahrh. lebten. In einem Reliquienschrein der Kirche zu Maaseyk (zwischen Maastricht und Venlo) fanden sich die Stickereien nebst den Werkzeugen vor, welche diese aus kgl. Geschlechte stammenden Klosterschwestern angefertigt hatten. Dieselben zeigen den Charakter der schottischen Malereien aus der Zeit von Beda venerabilis (672—735), z. B. Drachenköpfe und verschlungene Linien, welche mit Gold- und Seidenfäden auf seidener Unterlage gestickt sind. Von diesen Nonnen geht die Sage, dass der Teufel sie verführen wollte, ihren Namen ihren Kunstwerken beizufügen, damit die Namen im Buche des ewigen Lebens gestrichen würden.

Diese Altar- und Tischdecken, welche im Besitze des Grafen Solms in Braunsfels sich befinden und in Düsseldorf 1880 ausgestellt waren, geben Zeugniß von einer Kunstentwicklung, die uns höchst lehrreich ist. Fleissige Klosterfrauen, deren Namen theilweise zu entziffern sind (Hadwigis und Sophia) haben im 13. Jahrhundert in feinem weissen Leinen, also in dem denkbar schlichtesten Material Compositionen ausgeführt, welche durch strengen monumentalen Stil und technische Feinheiten unsere Bewunderung verdienen. Für eine Tischdecke sind z. B. in doppelter Reihe Könige und Königinnen in Arkaden so gestickt, dass auf beiden Seiten des Tisches je eine Arkadenreihe vor dem Beschauer liegt. Eine Altardecke zeigt in reichen Vierpässen die vier Evangelisten und Heilige mit ihren Attributen und Inschriften, ferner viele sonstige kirchliche Symbole nebst lieblichem Laubwerk und geometrischen Verschlingungen.

Das Grossartigste bietet jedoch eine Decke, die wohl als Antependium oder Balkon-Vorhang diene. In der Mitte thront Christus in seiner Glorie auf dem Regenbogen und zeigt die Wundenmale seiner Hände. Aus seinem Munde geht das doppelte Schwert hervor, das er der Kirche verliehen. Die Apostel und Heilige, die ihn umgeben, zeigen ebenfalls edlen Ausdruck und erinnern an die strengen italienischen Mosaiks der besten byzantinischen Epoche. Zur Füllung der Flächen und besonders zur Andeutung reicher Gewänder werden überaus mannigfache geometrische Ornamente verwandt, die speziell der Leinentechnik angehören. Sie bestehen aus Strichen, Punkten, Quadraten, Rauten, Sternchen, die in solcher Mannigfaltigkeit abwechseln, dass das Auge stets entzückt von der Wirkung ist. Durch die zarte Plastik der Stickerei erscheinen manche Gewänder wie mit Perlen und Edelsteinen übersät. Die Freiheit der Technik, die Feinheit des Materials, die liebevolle Hingebung der Stickerin, welche die schlichteste Arbeit so sinnig zur höchsten Vollendung erhob, indem sie mit dem reichsten und kostbarsten Material trotz der Bescheidenheit des einfachen Leinengarnes wetteiferte, imponirt uns. *)

Wir dürfen annehmen, dass die irisch-angelsächsischen Stickerinnen ausser dem Aufnähen der Litze speziell diese Füllungen der Ornamente schon liebten, denn dieselben scheinen mehr wie die Conturen, welche mit den Stilen wandelbarer sind, das uralte Spezielle oder Charakteristische der Leinenornamentik zu repräsentiren. Nicht eine spätere Zuthat, sondern eine überlieferte Technik der alten Hausindustrie verband sich in

*) Eine besondere Abhandlung über diese Stickereien wird Herr Rektor Aldenkirchen, dem wir obige Notizen verdanken, in den Bonner Jahrbüchern für Alterthumskunde veröffentlichen. — In denselben werden auch die heraldischen Goldstickereien publicirt, welche wahrscheinlich den Krönungsmantel Richards von Cornwall schmückten, als er im 13. Jahrh. als deutscher Gegenkönig in Aachen sich krönen liess. Meine Muthmassung, dass diese im Besitze des Grafen Solms in Braunsfels befindlichen Stickereien, welche fremdartige lang gestreckte Löwen zeigen, englische Arbeit seien, veranlasste Herrn Prof. aus'm Weerth in englischen Wappenbüchern nachzuforschen. Er fand, dass Richard von Cornwall dieselben Löwen geführt, und dass somit wohl sein zurückgelassener Krönungsmantel verschnitten und zu Caseln verwandt wurde.

der romanischen und gothischen Epoche mit einer reineren figuralen Formgebung, während vorher die Figuren wohl barbarischen Zuschnitt hatten.

Die feinen Linienspielereien gingen auf die Gold- und Seidenstickerei vielfach über, besonders aber auf die Weberei, welche zwar die plastische Wirkung der Stickerei grösstentheils einbüsste und nur geringere Abwechslung erlaubte, dafür aber grössere Flächen gleichmässig überdeckte.

Leichter als der Ursprung der originellen Leinen-Ornamente ist das Aufgeben dieser Art der Stickerei nachzuweisen. Die farbigen Borten, der Kreuzstich und zumal die Spitze verdrängten die figuralen Verzierungen der Weissstickereien. Einige technische Feinheiten, z. B. die atlasartigen, weit überliegenden Stiche, die aneinander gereihten Sternchen und Schachbrett-Quadrate kommen noch zuweilen vor, weichen aber später fast ganz der Spitze und der Straminstickerei. Erst in jüngster Zeit ist man bestrebt, das Beste der alten Zeit in der Leinenstickerei zu erreichen.

Wir haben noch zu verfolgen, wie die Leinenweberei sich im Mittelalter bis zu unserer Zeit entwickelte.

Der Flachsbaum um Regensburg, Ulm, Augsburg etc. erhielt seit dem 10. Jahrh. eine solche Ausdehnung, dass die Gespinnste den Haupttheil des Handels ausmachten. Grosse Bleichen wurden angelegt. Die Zünfte nahmen den zweiten Rang in den genannten Städten ein. *) Gegen 700 solcher Zünfte hatten einen Verband. Die reichen Fugger sind aus solchen Kreisen hervorgegangen. Augsburg producirte im 16. Jahrh. circa 35,000 Stück Barchent und 70,000 Stück Leinwand. Ulm lieferte jährlich 200,000 Stück verschiedenartiger Leinwand. Auch in Böhmen, Sachsen und bei den Wenden an der Ostsee und in Stendal sehen wir ähnlich wie in Friesland und Holland grossartige Leinenindustrie. Die westfälische und holländische Leinwand galt als die feinste.

In den Gebirgsgegenden Hessens diente das Spinnen und Weben des Leinengarns den Männern als lohnende Arbeit zur Winterszeit. Im Auslande war Hessengarn berühmt, jedoch wurde das gesponnene Garn grösstentheils im Lande direkt verwebt. Von Bremen gingen alle 14 Tage regelmässige Ladungen mit hessischem Leinen nach England ab. Selbst das schottische Leinen ahmte das Zeichen des hessischen nach. Hünfeld, Oberaula, Schlitz und Fulda sind die Hauptorte, welche auch gemustertes Leinen (Damast, Drell) nach Frankfurt, Mainz, Köln und dem Auslande lieferten. Die Continentsperre und dann die mit Kraftmaschinen arbeitende Grossindustrie haben diese Hausindustrie lahmgelegt. Während sonst 4—5000 Stück Schockleinen von Bremen nach Bilbao abgingen, betrug die Ausfuhr 1840 nur noch 129 Stück. Heutzutage ist die Leinenindustrie solcher Gegenden nur für den engsten Bedarf der Bauern theil-

*) In Berlin wurde 1288 die Weberzunft der der Schneider gleichgestellt. Das alte Volkslied »Die Leineweber haben eine saubere Zunft« etc. bekundet, dass Diejenigen, welche die frühere Frauenarbeit übernommen (Schneider und Weber), dem Spott vielfach ausgesetzt waren.

weise ausreichend, und leider ist kein Ersatz in solchen getreidearmen Gegenden für die alte Einnahme bisher gefunden worden. Die Gross-Industrie liefert mit Maschinen-Einrichtung die glatte Weberei billiger, und wenn auch das derbe Hausleinen einige Vorzüge behält, so ist doch für den Massenbedarf seine Rolle ausgespielt. Für gemusterte feine Gewebe ist der Bedarf hinlänglich durch Bielefeld, Schwelm, Reichenberg und einige Städte Schlesiens gedeckt. In feinsten Qualität mit farbigen Borten steht die Firma Regenhart & Raymann in Wien obenan.

Die Entwicklung der Spitzen-Industrie.

Die Spitze als zackenartige Endigung der Gewebe und Stickereien oder des Besatzes tritt erst spät auf, da die Fransen, Troddeln, Zacken (und selbst Glöckchen oder Schellen) Ersatz boten. Bei der länger gespannten Kette blieben an zwei Seiten des Gewebes, falls dieses ein abgepasstes war, z. B. Decke, Teppich etc., Fäden beim Abschneiden, die als Fransen geknüpft werden konnten. Dieses Motiv ist uralt. *) Wo kein abgepasstes Muster vorlag, konnte man Schussfäden ausziehen, um Fransen zu bilden. Indem man sie nur theilweise auszog und nicht alle Kettenfäden benutzte oder dieselben durch Umwickeln in Strähnen zusammenfasste, erhielt man Gitterwerk, welches, wenn auch in primitiver Weise hergestellt, angenehm das Auge berührt. Das Einknüpfen farbiger Fäden, falls die Kette nicht farbig war, vermehrte die Wirkung. Dieses Knüpfwerk (Punto a groppo, macramé, knotted lace, point noué) ist ebenfalls uralt und dort allgemein verbreitet gewesen, wo Leinen das Hauptmaterial zur Verzierung bildete, z. B. im Norden Europas und an der Donau. Die durch Ausziehen der Schussfäden gruppirten Fadensträhne wurden unnäht. Man nennt den Stich den Knopflochstich.

Aus der Technik ergab sich ferner, dass der Haltbarkeit wegen, gewisse Ketten- und Schussfäden als starkes Netz stehen bleiben mussten, um dieser Ausziehspitze (Punto tirato, point tiré, drown work) Festigkeit und Dauer zu geben. Sie gleichen dadurch entfernt dem Filet und werden in alten Modellbüchern als Lacis bezeichnet.**) Wir unterscheiden die reichen Klosterarbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts, die fast nur geometrisch

*) Die Pfahlbauten bei Robenhausen bei Zürich enthielten künstlerisch schöne Fransen, Geflechte, Gewebe etc. In der Steinzeit war also die textile Kunst schon im Knüpfwerk entwickelt.

**) Eines der ältesten Beispiele besitzt die Kirche in München-Gladbach. Aus feinem Leinen sind die Fäden so ausgezogen, dass sie sehr feines Gitterwerk um Thiere und Pflanzen bilden, welche in Rauten-Feldern gruppirt sind. Der dichtere Leinenfond, welcher das Muster bildet, wurde noch mit Linien, Punkten zur weiteren Verzierung überstickt. Das feine Deckchen, welches vielleicht eine Fensterscheibe verdecken sollte, stammt aus dem 13.—14. Jahrhundert.

strenge Rosetten zeigen und für fein gehäkelte Sterne*) die Vorbilder liefern, von den Borten, welche nur theilweise geometrische Ausschnitte haben und ausserdem durch den Plattstich glänzende Stickereien erhalten, die durch Treppen die Gammata- und Zickzack-Linien als Füllung bilden. In Deutschland war diese Technik im 15. Jahrhundert (also vor der Einführung der welschen Kunst durch Sibmacher etc.) sehr verbreitet. Heute wird sie noch besonders in Schweden als alte Hausindustrie geübt. Oft stickte man auch mit farbiger Seide und mit Gold hinein und erzielte dadurch ganz vorzügliche Wirkung. Dass auch beim farbigen Kreuzstich ausgezogene und geschnittene und umnähte Stellen vorkommen, um den Effekt zu erhöhen, ist begreiflich. Näher steht der Spitze das geknüpfte Netz.

Das Filet oder opus filatorum, opus araneum oder punto a maglia quadra oder Spiderwork ist der Anfang der Technik, ein Gewebe durch Flechten und Verknüpfen herzustellen. Merkwürdig ist, dass die Lust, es reich zu verzieren, in vielen Jahrhunderten fast erloschen ist, weil andere Verzierungsweisen vorherrschen. So sehen wir bei den Aegyptern das Netz mit Perlen und Emailröhrchen etc. als Brustschleier verziert. Das eigentliche reichverzierte Filet begrüßen wir erst im 15. und 16. Jahrhundert, wenn auch schon früher im 13. und 14. Jahrhundert Anfänge dieser Technik nachweisbar sind. Wahrscheinlich diente Netzwerk oder Filet schon frühe zum Festhalten des Frauenhaares, da es die schöne Fülle nicht wie die Haube verbarg. Bei Holbein finden wir mit Gold und Perlen reichgeschmückte Haarnetze.

Ein weiterer Schritt führte, beim Ausziehen und Ausschneiden der Leinwandfäden, zum Aufzeichnen eines Musters, um dann theils durch Stehenlassen schöner Ornamente, oder durch schöne Durchbrechungen Effekte zu erzielen. Stets mussten die Ränder umnäht werden um durch Stege oder Brücken (brides) bei zu grossen Oeffnungen die Festigkeit zu erhöhen. Diese ausgeschnittene Arbeit oder punto tagliato, point coupé, cutwork ist zuerst noch geometrisch, geht aber dann zur freien Pflanzen-Arabeske über.

Zum Ausziehen und Umnähen kam noch die freie ergänzende Nadelarbeit hinzu, die theils nähte, theils knüpfte. Bald verliess man die ursprüngliche Leinengrundlage und bildete durch die flotteste feinste Handarbeit ein neues freieres Gewebe. Als Untergrund wurde ein siebartiger Flor (réseau) gebildet, ferner wurden die dichteren Partien der Arabeske genäht und eine mehr oder weniger starke Contur gebildet. Die Stege wurden mit Knoten (picots) und oft mit haferähnlichen Ovalen versehen, z. B. bei genuesischen Spitzen, oft auch mit feinen Röschen, z. B. bei der vene-

*) Eine grosse Zahl solcher Sterne wurden als Vorlagen für farbige Häkelarbeiten vom Verfasser der grossen Zwirnerei und Nähfaden-Fabrik Göggingen bei Augsburg geliefert, welche in ihren Garnpacketen den Käufern gratis solche Vorbilder für Stickerei und Häkelei beilegt. In den letzten Jahren wurden circa 3 Millionen solcher Vorlagen verbreitet.

tianischen Spitze des 17. Jahrhunderts, geschmückt. Venedig wird der Ausgangspunkt für die reichere Nadelspitze (*reticella*).

Billiger als die Nadelspitze ist die Litzenspitze, welche Cordelle, Bindelle oder altdeutsch Däntelschnür genannt wurde. Die Litzen durchkreuzen sich und werden durch Stäbe zusammengehalten. Nach den Stegen wurde das tüllartige *réseau* vorherrschend. Das *réseau* tritt nach und nach in den Vordergrund, wird oft auch in Seide gearbeitet und fein durchzogen.

Da das Netzwerk (*reticella*) in die frühere strengere Zeit fällt, so ist es reich an Thiergebildern, und es werden der Frührenaissance entsprechend sogar Grottesken mit menschlichen Figuren dargestellt. Deutschland hat durch Sibmacher die schönsten Muster der italienischen Renaissance als welsche Kunst erhalten, später erschienen in Venedig die ohne Netzwerk freizustickenden Muster der *punti in aria* (Cesare Vecellio 1600, Lessando de Vecchi 1620). Dass übrigens auch in anderen Distrikten die Spitzentechnik eifrig gepflegt wurde, beweist das Werk von G. Strauben in St. Gallen: Musterbuch ausgeschnittener Arbeit, 1593, und das New Modelbuch allerley Gattungen Däntelschnür in Zürich, von R. M. — In London erschien 1591 ein Musterbuch für Cutwork und 1640 von James Boler eine Copie Sibmachers.

Für das Costüm der Renaissance ist, wie schon bemerkt, bezeichnend, dass die grossen Muster des Mittelalters durch kleinere anspruchslose Muster oder glatte Stoffe ersetzt werden. Die grossen Muster dienen nur noch für Wandbekleidungen und Priester-Ornate. Ein neuer Schmuck hatte sich aus den durchbrochenen Leinen-Kirchenspitzen für den profanen Gebrauch entwickelt. Sie waren zwar schon im frühen Mittelalter bekannt, aber von Venedig geht die Entwicklung der Spitze aus, die nach und nach bis zum Ende des 18. Jahrhunderts das Costüm und theilweise die Ausstattung der Wohnräume durch Decken und Vorhänge beherrscht. Die Kirche bekam durch Geschenke von Spitzentüchern (Corporalien und Purificatorien), Altar- und Kommunionbank-Spitzen und Spitzengewändern (*Rochettes*) ihren Antheil; grösser war aber die Verwendung für profane Zwecke bei allen Berufsklassen. Die Taufdecke, der Hochzeitsschleier und das Todtenhemd mussten mit Spitzen besetzt sein oder aus Spitzen bestehen. Das Hemd erhielt an den Aermeln und am Halse Spitzen als Garnirung und zwar von mächtiger Ausdehnung, so dass sie umgeschlagen auf den Kleidern befestigt wurden. Selbst die Wagen und Pferde wurden mit Spitzen geschmückt.

Da Hans Sibmacher nur italienische Vorbilder suchte, die freilich bald in Deutschland heimisch wurden, so unterliess er eine Gattung gothischer, altnordischer Spitzen zu publiciren, die unser grösstes Interesse verdient. Die Beispiele sind sehr selten, aber so charakteristisch, dass wir auf den grossen Reichthum jener Zeit schliessen können. Solche Spitzen zeigen grössere Ausschnitte, die gleichsam als Fenster durch Rosetten und Thiergealten gefüllt sind. Die feste Leinwand ist sehr reich mit relief-

artigem Linienwerk überdeckt, das theils geometrische Spielereien, theils Figuren zeigt. Ein Nachklang des nordischen Schlangengewirres und der Drachenköpfe ist bemerkbar. An anderen Stellen finden wir die reizenden Linien, die in der romanischen und gothischen Epoche die figuralen Conturen füllten und noch in der Renaissancezeit auf Tischdecken die Thierleiber etc. bildeten. In Deutschland war die Spitzenarbeit in Klöstern längst gepflegt und wurde dann an Höfen und in Patrizierfamilien die feinere Beschäftigung der Frauen. Industriell haben auch die Emigranten aus Frankreich und den Niederlanden diesen Kunstzweig verbreitet, jedoch gehört der Barbara Utmann (1514—1571), geb. Etterlein aus Nürnberg, das Hauptverdienst, die flandrische Spitzentechnik im sächsischen und böhmischen Erzgebirge eingebürgert zu haben.

Sie liess sich 1561 Spitzenarbeiterinnen aus Flandern kommen und gründete mit diesen in Annaberg eine Spitzenschule. Die sächsischen Spitzen, die im 17. und 18. Jahrhundert um Dresden herum gemacht wurden, gewannen sehr hohen Ruf. Es bewährte sich die Einrichtung, dass die Frauen und theilweise auch die Männer im Winter, wenn die Feldarbeit ruhte, sich einen Nebenverdienst durch die Spitzenklöppelei schafften. Dieser Gedanke war auch in Norwegen und Schweden von Bedeutung, wo die genähten und durchbrochenen Leinenarbeiten und die einfachen geklöppelten Spitzen sehr gepflegt wurden.

Ende des 17. Jahrhunderts tritt die reliefartige, wulstige Contur in den Vordergrund. Ist der Stil auch nicht mehr streng, so ist doch die Wirkung reich und pompös. Man nennt diese neue Gattung Elfenbeinspitze, weil sie fest mit feinem Material gearbeitet ist. Die meisten Spitzen dieser Gattung stammen aus Venedig, (*puntae di Venezia*, *points de Venise*,) viele jedoch auch aus Spanien. Oft sind die Blumen naturalistisch im Relief mit Blättern, Kelchen und Staubfäden gebildet.

Die Vorliebe für auswärtige Spitzen (italienische und brüsseler Spitzen) veranlasste Colbert einer Madame Gilbert sein Schloss Lonray bei Alençon einzuräumen. Ein Versuch mit 30 Arbeiterinnen gelang so vortrefflich, dass durch königliche Ordonnanz auch in den Städten Arras, Guesnoy, Reims, Sedan, Chateau-Thierry, Laudon, Aurillac etc. solche Spitzen-Manufakturen errichtet wurden. So wurden die *Points de France* eine Quelle des Wohlstandes für weitere Jahrhunderte. Charakteristisch ist der hexagone Untergrund und das Nachahmen malerischer Wandfüllungen. Argenta war eine Filiale von Alençon, erhielt aber grössere Bedeutung durch eine neue Spitzengattung. Die glatte, auf Kleidern festgenadelte Spitze der Zeit von Rubens, van Dyk wich der in Falten gelegten weicheren Spitze, die als Krause, Binde, Rosette etc., getragen wurde. Es sind meistens kleine formlose Ornamente, welche *vermicelli* = Würmchen heissen und für die *Guipure* bezeichnend sind.

Ist die Bride- oder Steg-Spitze eine Art von *Guipure* als Gegensatz zum *réseau* oder zum Tüll, so zeigt die Argentan-Spitze neben dem Tüll

Stege, die zu grossen doppelten réseaux sich ausbilden und doch den ursprünglichen Charakter beibehalten.

Bei der Alençon- wie bei der Argentan-Spitze ist die Zeichnung schwächlich. Meistens sind es gestreute zarte Blumen (Vergissmeinnicht etc.) mit dünnen Ranken. Auch die Kante ist reizlos durch triviale Spielereien. Die Conturen werden meistens zart durch Uebersticken eines Pferdehaares hervorgehoben. Bei den belgischen Nadelspitzen mit Reseauaufond fehlt das Pferdehaar. Für Reliefwirkung dient nur der doppelt unterlegte Faden.

Wir unterscheiden im Wesentlichen die auf der Cartisane genähten und die auf dem Kissen (Fuseau) geklöppelten Spitzen. Ausser Venedig beteiligten sich speziell Genua, Ragusa, Brüssel, Mecheln, Valenciennes, Lille und Paris an der Herstellung der feineren Sorten.

Oberitalien brachte zuerst die geklöppelten Litzenguipures, die den Eindruck von Kette und Einschlag machen. Die dichten Stellen erscheinen also wie gewebt. Ein Vorzug dieser Technik ist ausser der Bequemlichkeit, mit wenigen Klöppeln zu arbeiten, dass die Breite beliebig ausgedehnt werden kann. Die eigentliche Litzenspitze zeigt gebogene und in den Ecken gefaltene Litzen, während die geklöppelten Guipures in allen Wendungen der nachgemachten Litze glatt liegen. Der Süden zog die geflochtenen Stäbchen vor, während im Norden die Réseaux vorherrschten. Es ist einleuchtend, dass die bequemere Technik, welche alle Effekte durch beliebig herzustellende Dichtigkeit des Fonds, oder durch mehr oder weniger grosse Oeffnungen erlaubte, die meiste Verbreitung fand. Sie wurde zur Herstellung grösserer Kirchenparamente, Schleiern etc. benutzt. Die Chantilly-Spitze und die Caen-Blonde sind aus schwarzer Seide. Erstere stellt mit starkgedrehtem Seidenzwirn auf Reseauaufond reiche tropische Blumenranken dar; letztere hat einfach gesponnene Seidenfäden und wird ebenfalls zu grossblumigen Shawls, Echarpes, Mantillen etc. verwandt. Die Valenciennes, wie alle in Frankreich entstandenen Spitzen, haben Reseauaufond. Minder feine Sorten wurden in Ypern, Mecheln und in den Klöstern (Beguinages) hergestellt. Die Spitzen von Mecheln zeigen unregelmässige Sechsecke im Fond und starke Conturen. Charakteristisch sind für die Niederlande die Blumenvasen als Mittel-Ornament. Sie veranlassten die Bezeichnung »Pöttches-Kanten«.

Wenn auch in den Niederlanden die Spitzenklöppelei die grösste Ausdehnung und Mannigfaltigkeit erreichte, so ist doch ihr Ursprung in Italien und zwar in Venedig und Genua zu suchen. Die frühesten Klöppelspitzen haben dort noch das streng geometrische Gefüge, sie zeigen das längliche, als Gerstenkorn bekannte Blättchen, welches sich zu Dreiblättchen, Sternblumen, Kreuzen, oft sogar zu ganzen Blumenbüscheln gruppirt. Die Pickots sind noch vorhanden und somit macht das Ganze stets den Eindruck grösster Solidität, jedoch ist die Zierlichkeit, oder das graziöse Spiel der Motive untergeordnet.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren die Genueser Points oder Zacken ausserordentlich verbreitet, denn sie wurden zum Schmuck

der glatten Halskragen und Manchetten verwandt. Oft wurden sie auch aus farbiger Seide und Gold- und Silberdraht hergestellt.

Frankreich brachte später die ähnliche Cluny-Spitze, und in jüngster Zeit wird sowohl in Deutschland wie in Oberitalien durch kräftiges Kammgarn die alte genueser Spitze nachgeahmt.

In England suchte man in den Grafschaften Buckingham, Bevor, Devon und Dorsey die Spitzen-Industrie einzubürgern. Die Honiton-Spitze gilt als einheimische Gattung der Nadelspitze. Sie zeigt naturalistische feine Flachornamente. Der Engländer Hammond erfand 1768 in Nottingham einen Stuhl für Strumpfwirkerei, durch welchen auch ein feines Spitzennetz (réseau) hergestellt werden konnte. Aber erst 1809 gelang es John Heathcoat ebendasselbst den Stuhl zur Anfertigung eines feinen Tülls, der jedoch zuerst nur 3 Ctm. breit gewebt wurde, zu erfinden.

Aus diesem Beispiel ist, nebenbei bemerkt, ersichtlich, dass sowohl der grosse Webstuhl im allgemeinen wie jegliche Verbesserung zuerst von der Bandweberei ausging, bei welcher die Hand bequem das Einflechten (Brochiren) etc. mitbesorgen konnte. Dieser schmale Tüll war bis 1823 hoch im Preise, da Heathcoat ein Privilegium erworben hatte. Von 1837 an wurde die Jaquard-Maschine benutzt, um auch gemusterte Spitzen auf dem Webstuhle herzustellen, z. B. in Calais, St. Quentin, Douay, Cambray etc.

Mit der Maschinenteknik kam die Sucht nach Massenproduction und Billigkeit. Die Baumwolle verdrängte das Leinen und machte die Waare immer unansehnlicher, wenn auch anerkannt werden muss, dass manche Dessinateure geschmackvolle Muster für diese interessante Maschinenteknik erfunden haben. Die einfache weisse Farbe verhütete die Ausartung des Naturalismus, jedoch vergass man bei den Fenstervorhängen, dass die Muster umgekehrt dunkel gegen das Licht wirken. Man kam daher in jüngster Zeit auf die glückliche Idee, abwechselnd die Durchbrechungen mitwirken zu lassen und die alten technischen Ornamente der ächten durchbrochenen Spitze nachzuahmen.

Da es nicht Zweck ist, an dieser Stelle alle Arten der Spitze zu schildern, so genügt diese allgemeine Uebersicht wohl, um zu beurtheilen, wie im 17. Jahrhundert die reichen Muster der Seidengewebe durch die Spitze in den Hintergrund gedrängt worden sind. Es kommt noch hinzu, dass die Spitze als Handarbeit eine Spezialität ist, die das reichgemusterte Gewebe nur solange war, als es von fernher als Seltenheit importirt wurde. Damals wollte Jeder auch äusserlich seine Bedeutung, seinen Stand und Reichthum zeigen. Mit der französischen Revolution kam der Gegensatz zum Sieg; das »Nichtauffallen« wurde Schlagwort für das männliche und nach und nach auch für das weibliche Kostüm.

Die Spitze wird jedoch als feinster Luxus stets ihre Bedeutung behalten. In den letzten Jahrzehnten hat sie immer mehr die ihr zukommende Beachtung wieder gefunden. Die Brüsseler Spitzen haben durch eine grossartige Arbeitstheilung einen Weltruf sich errungen und verdienen

daher eine besondere Schilderung. Auch die Wiener Spitzen, die sich durch edle Zeichnung auf allen Ausstellungen bemerkbar machen, sind hervorzuheben.

Alle diese feineren Spitzengattungen beschränken sich auf die Nadelarbeit, während für billigere Sorten die Klöppelarbeit verwandt wird. Die modernen »Points à l'aiguille« oder Gazespitzen haben kräftige Conturen, welche mit zarten Schattirungen gefüllt sind. Sie bestehen aus einer grossen Zahl aneinander gesetzter selbständig verfertigter Theile. Ein Spitzen-Shawl oder Schleier wird vom Zeichner auf Seidenpapier entworfen und copirt und die Copie dann in eine Menge kleiner nummerirter Stücke zerschnitten und den Arbeiterinnen übergeben. Die erste, la Traceuse, überträgt die Zeichnung auf dunkles festes Papier und punktirt mit Nadelstichen die Conturen. Dieses gestochene Papier wird einer zweiten Arbeiterin übergeben, welche das Papier auf zwei übereinandergelegte Tuchlappen mit feinem und leicht zerreisbarem Garne näht und einen starken Doppelfaden über die punktirte Zeichnung mit sehr dünnem Garne legt und sich genau mit den Stichen an die Punkte hält, was leicht zu sagen, aber schwer zu thun ist. Sind die Umrisse der Spitzen bereits in natura vorhanden, so stellen die Hände der »Gazeuse« mit der Nadel zwischen den Figuren einen möglichst gleichmässigen Gazeboden her. Somit ist der Untergrund da. Eine vierte Arbeiterin, »Brodeuse« genannt, erhöht sodann durch dickere Garne die Conturen, eine Thätigkeit, bei der schon zu einem Viertel eigene Gestaltungskraft und künstlerisches Unterscheidungsvermögen mitwirken. Dann kommt die »Plateuse« an die Reihe und schattirt mit feinem Geschmack durch Linienzüge von grösserer oder geringerer Dichtigkeit das Innere der Blumen und Blätter. Ist sie fertig, so kommt die »Foneuse«, eine ganze Künstlerin, und setzt durch Ueberarbeitung Lichter und Schatten auf, so dass man bei den Blumen schon die Idee von Farben, bei Blättern die von helleren oder lichterem Tönen bekommt. Das Stück ist fertig. Es werden nun die beiden besagten Lappen voneinander gezogen, die zarten Fäden, die den ursprünglichen Contur hielten, zerreißen, das Baugerüst fällt und die von den Fäserchen gesäuberten Theile werden aneinandergesetzt. Auf diese Art ist der prachtvolle Schleier entstanden, welchen die Stadt Brüssel der Prinzessin Stephanie überreicht hat, eine Leistung des Hauses E. Sacré, 3½ Meter hoch, 3 Meter breit, 1 Kilogramm schwer, aus 700 grösseren Stücken zusammengefügt, von 150 Arbeiterinnen verfertigt und 25,000 Francs werth. — Die mit der Nadel hergestellten zusammengesetzten Spitzen werden im Handel als Duchesse-Spitzen bezeichnet. — In den einheitlich in einem Stück gearbeiteten feinen Spitzen, bei welchen auch der Tüll-Fond mit der Nadel gearbeitet wird, zeichnen sich nächst Brüssel Appenzell und Paris aus. In geklöppelten Spitzen liefern sehr Schönes die Städte und Distrikte Schneeberg, Marienbad etc. Auch die sog. russische Spitze wird in diesen Distrikten angefertigt. Die Cluny-Spitzen unterscheiden sich als weisse von den schwarzen und gelblichen (écru) Guipures. Die alten Kloster-

spitzen des 16. Jahrh., die durch Ausziehen und Ausschneiden und Umnähen der Fäden entstanden, werden auch durch Klöppelarbeit nachgeahmt.

Die Häkelei geht in jüngster Zeit von der derberen Ausführung zur feineren über und ahmt ebenfalls die feine Spitze mit Erfolg nach. Für Toilettentheile, z. B. Kragen und Manchetten, werden die Points d'Irlande, welche in derber Weise die Elfenbeinspitze nachahmen, gern gewählt. Selbst die Nachahmung der Spitze durch den Kattundruck, indem im dunklen Fond die feinen Linien ausgespart werden, hat für eben so billige, wie von fern elegant erscheinende Promenade-Anzüge Beifall gefunden. Das geduldige Papier hat durch Druck und Pressung die Spitzen nachgeahmt, um sowohl feine Albumblätter, Luxuspapiere etc. auszustatten, als auch wirkliche Spitzen zu ersetzen. Bouquets, Torten und Küchen-Étagères werden mit Spitzenpapieren geschmückt. *)

Die Textil-Industrie St. Gallens.

Eine Geschichte der Textilkunst zu schreiben, wäre leichte Arbeit, wenn von jedem Distrikte so genaue Forschungen vorlägen, wie von St. Gallen. Das Werk »Industrie und Handel des Kantons St. Gallen« von Dr. Herm. Wartmann, führt bis zum Jahr 1866 alle Urkunden über die Entwicklung und Ausdehnung der St. Galler Textil-Industrie uns vor.

Es würde zu weit führen, darzulegen, wie die dortige moderne Gross-Industrie mächtig durch das Princip der Gewerbefreiheit sich entwickelte, welches das »Kaufmännische Direktorium« schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts den Zünften gegenüber mit folgenden Worten formulirte: »Es gehöre überhaupt zur bürgerlichen Freiheit, dass Niemand verhindert werde, seine Gaben da geltend zu machen, wo sie am besten taugen.« Jeder Fabrikant durfte somit Kaufmann und jeder Kaufmann Fabrikant sein, ohne sich mit zünftigen Webermeistern verbinden zu müssen. Bei anderer Gelegenheit heisst es: »Dass, je weniger der Handel an einem Orte durch Gesetze und Einschränkungen gehemmt, je grösser der Zusammenfluss der Waaren, je stärker die Anzahl der Käufer und Verkäufer sei, desto blühender auch der Handel sein müsse.«

In St. Gallen blühte in frühester Zeit die Leinenweberei. Peter Bion führte 1770 die Baumwollweberei ein. Von Acre, Cyprien, Salonichi und Guadeloupe bezog er die Baumwolle und erzielte für seinen vorzüglichen Basen oder Barchend grossen Absatz in Deutschland, Frankreich und Italien. 1732 übernahm P. Gonzenbach, der 1726 der Compagnon Bions

*) Ein reich ausgestattetes Album für Photographien mit Spitzenornamenten lieferte der Verfasser der Firma Ed. Posen & Cie. in Offenbach, ferner Spitzenvorsatzpapiere der Firma Aloys Dessauer in Aschaffenburg und Spitzenpapiere für Bouquets, Torten etc. der Firma Ade & Klebe in Eberstadt bei Darmstadt.

geworden, die Leitung. Derselbe führte die geblümelte oder sog. gemüggelte Leinwand ein. In feine Leinwand liess er grosse und kleinere Punkte und Blumen mit Baumwollgarn einweben; dann gab er der Leinwand eine bläuliche Appretur, so dass die Baumwoll-Stellen weiss erschienen. Man verwandte mit Vorliebe diese Leinwand zu Chorhemden.

Die ersten Mousseline-Gewebe wurden in St. Gallen von Hans Jacob Kirchhofer (geb. 1715, gest. 1789) 1750 gewebt. Als die Vertreter der Firma Gonzenbach 1751 in Lyon zwei türkische (oder wohl in der Türkei unterrichtete) Frauen den Kettenstich auf dem Tambour-Rahmen machen sahen, so dass auf Seidenzeug Blumen mit Gold- und Seidenfäden entstanden, liessen sie eine Stickerin in dieser Weise ausbilden und sandten sie nach St. Gallen, um andere zu unterrichten. Diese bestickten, gewalkten und appretirten Mousseline fanden bedeutenden Absatz. Für feine Stickereien wurde der ostindische Mousselin gewählt und vielfach auch bunt bestickt. Auch wurde Leinenbattist als Grundlage genommen.

Die St. Gallener Buntstickereien für Westen, Halsbinden, Shawls waren in der ganzen damals civilisirten Welt verbreitet und beliebt. Im Jahr 1773 wird die Zahl der Stickerinnen in und um St. Gallen auf 6000, im Jahr 1790 mit 30—40,000 angegeben. In den günstigsten Jahren wurden an 50,000 gestickte Mousselinstücke ausgeführt, deren Werth zwischen 12—150 fl. und darüber variirt.

Die weitere Entwicklung der St. Gallener Industrie für Fenstervorhänge, und in jüngster Zeit durch die grossen Stickmaschinen für Kleiderbesatz etc. und der in allen Welttheilen organisirte Handel ist bekannt. Momentan werden circa 50,000 Personen in und um St. Gallen und Appenzell durch die Textilkunst beschäftigt.

Mit den gestickten Vorhängen concurriren die gewebten Spitzen, welche durch die Erfindung der Bobinet-Maschine entstanden. Diese Weberei hat keine durchlaufende, sondern nur zwischen zwei Fäden knüpfende Schussfäden; die Kette ist mit aneinander gelegten Leitern zu vergleichen, in denen die dichten Schussfäden die Sprossen sind und, je nachdem sie mehr oder weniger nahe zusammen liegen, kleinere oder grössere Oeffnungen bilden, welche die Musterung hervorbringen. Man erreicht hierdurch den spitzenartigen Charakter und kann mit Hülfe der Karten die reichsten Vorhangspitzen etc. weben.

Die Seidenindustrie Lyons.

Der erste Maulbeerbaum soll 1268 durch den Geistlichen d'Alban nach Frankreich gelangt sein. Er wurde bei Montelmart gepflanzt. Man nimmt an, dass die in Avignon residirenden Päpste Seidenzucht in die Provence eingeführt haben. 1345 bestanden schon in Marseille und Mont-

pellier Seidenmanufakturen. Alle diese Städte wie auch Tours*) und St. Etienne wurden durch Lyon überflügelt.

Als Mailand 1523 erobert wurde, wirkte sein Fall ähnlich wie der Lucca's 1314. Die dortigen Weber zogen massenhaft nach Frankreich.

Die Verbindung der Genueser mit Frankreich und ihr Einfluss wurde schon erwähnt. In der frühesten Lyoner Epoche ist die italienische Richtung unverkennbar. Gemeinschaftlich pflegen Oberitalien und Lyon im 16. und 17. Jahrh. die Muster mit gestreuten Motiven, welche die Franzosen »des ornements semés« nennen.

In den mit heissen Messingplatten gepressten vergoldeten Buntpapieren sind uns viele Variationen dieser Stoffe erhalten. Wir nennen sie Streumuster. Wir finden sie selbst auf den in Bronze ausgeführten Grabdenkmälern der Bischöfe, z. B. in Bamberg, in flachem Relief dargestellt. Die wälsche Kunst hatte sich ja schon vor der Reformation in Deutschland Bahn gebrochen.

König Heinrich IV. pflegte ausserordentlich die Seidenzucht. Er soll demjenigen, welcher nachwies, 12 Jahre unausgesetzt Seide gezüchtet zu haben, das Adelsdiplom verliehen haben. Einen Theil seiner Gärten, z. B. die Tuilleries, die von St. Cloud, Fontainebleau etc. überwies er zur Anpflanzung von Maulbeerbäumen. In jener Zeit entstand ein noch heute nicht vergessenes Gebet, in welchem es heisst, dass Gott den Samen des Seidenwurmes, dessen gesponnene Werke er für menschliche Dürftigkeit und für den Schmuck der Kirche für würdig erachtet, durch seinen gütigen Schutz begünstigen und segnen wolle.

Lyon besass schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. isolirte Ateliers für Seidenweberei. Es hatte Taft- und Sammet-Weber. In den offiziellen Listen figuriren Lucchesen, Florentiner, Genuesen und Deutsche als Fremde, welche sich unter Franz I. als Seidenweber etablirt haben. Francesco Trimatius hat die Seidenraupe eingebürgert. Eine Ordonnanz von Ludwig XI., welche er in Orleans den 23. Nov. 1466 gab, bestimmt, dass Lyon die erste Seidenmanufaktur besitze. 1536 fügte Franz I. neue Privilegien zu den früheren, um Fremde heranzuziehen. Die beiden Genuesen Turcetti (Turquet) und Narris waren die ersten, welche den Vortheil der neuen Concessionen benutzten. Sie gründeten im Quartier St. Georges ihre Fabriken.

Die Weber genossen sehr grosse Privilegien und bedeutende Protection von Seiten des Consulats. Die Charte von 1536 bestimmt: Arbeiter, welche sich in Lyon niederlassen, um Gold- und Silber-Gewebe, Seide, Damaste, Taffete und Sammete und sonstige Seidenstoffe anzufertigen, sind berechtigt, im Königreiche bewegliches und unbewegliches Eigenthum zu erwerben und nach Gutdünken unter sich durch Schenkung

*) Tours hat wahrscheinlich schon in sehr früher Zeit vorzugsweise geköperte glatte Stoffe erzeugt, da die Bezeichnung »Gros de Tours« darauf hinweist. 1583 verlegte Heinrich III. das Parlament nach Tours, wodurch die Stadt sehr wuchs.

und Testament ihren Frauen, Kindern, Erben etc. zu vermachen. Ohne eine Naturalisation-Bescheinigung können sie erben wie die Eingeborenen. Sie waren eine gewisse Zeit hindurch befreit von allen Steuern, Weggeldern, Arbeiten, Stadtgefallen, Wachen etc.

In der Mitte des 16. Jahrh. beschäftigte Lyon 17,000 Seidenweber, 1675 bereits 25—30,000. In der Glanzzeit, nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. (1787), zählte man 18,000 Webstühle, durch welche 80,000 Personen beschäftigt wurden. Was Frankreich nicht absorbierte, ging nach Deutschland, Italien und nach dem Orient.

Das Edikt von Nantes veranlasste 1685 sehr bedeutende Auswanderungen. *) Von 12,000 Webstühlen blieben nur 4000 beschäftigt. Auch die grosse französische Revolution warf die Lyoner Industrie vorübergehend zurück. Von den 14,000 Stühlen, welche 1789 wieder arbeiteten, waren 1795 nach den Verwüstungen der Revolution kaum noch 3000 beschäftigt. Der Königin Maria Antoinette waren die Lyoner mit Recht nicht freundlich gesinnt, da sie am unrechten Orte sparte, indem sie an ihrem Hofe die ganz leichten, billigeren, geblühten Seidenzeuge einführte, die sie aus Deutschland bezog. Im Gegensatz hierzu hatte Ludwig XIV. die schwersten Lyoner Brokatstoffe massgebend für alle Höfe Europa's gemacht.

Nach den neuesten statistischen Angaben sind 120,000 Maschinen in Thätigkeit, von denen 30,000 auf die Stadt Lyon und die übrigen auf die Vorstädte und umliegenden Dörfer kommen. In Lyon sind momentan 400 Fabriken, 80 Händler und 60 Commissionsgeschäfte thätig, ferner 500 grosse Spinnereien mit zusammen an 20,000 Spindeln. 800 Seidenzüchtereien sind durch das ganze Rhône-Departement verbreitet. Man nimmt die Gesamt-Jahreserzeugung der Seidenindustrie Lyons mit 867 Millionen Mark und die Zahl der beschäftigten Personen mit 800,000 an. **)

*) Die durch das Edikt von Nantes auswandernden Franzosen gründeten in Stuttgart, Ulm, Mainz, Hanau, Crefeld, Mülheim am Rhein, Elberfeld, Berlin, Dresden etc. Seidenfabriken. In Hanau stellten 1605 die Verfertiger von Seidenband und die Posamentirer in der Altstadt nur 108 Bewaffnete, während die von Emigranten gebaute Neustadt 456 aufstellte. Die Seidenindustrie bildete also selbst in kleineren Städten vor dem 30jährigen Kriege eine nicht unbedeutende Zunft. Sie ging zu Grunde und erst 1732 gründete Schreiber aus Langensalza eine neue Fabrik für Seidenzeuge. 1783 besass Hanau 6 Fabriken für Seidenzeuge, 9 für Strumpf- und Handschuhwirkerei und 2 für Geldbeutel. Die heutige Textil-Industrie dieser Stadt beschränkt sich auf eine Teppichfabrik und Wirkereien.

**) Weitere Nachrichten über die frühere Seidenindustrie Lyons sind in einer Abhandlung von P. Brossard über die Seidenindustrie Lyons unter Ludwig XIII. in der *Revue des Arts décoratifs* erschienen (Paris, Quentin Éditeur). Diese Arbeit giebt die Bezeichnung aller Gattungen der Stoffe, die im 17. Jahrh. in Lyon gewebt wurden. Im Allgemeinen ist aber bis heute eine umfassende Abhandlung über die Ornamentik dieser Gewebe nicht erschienen.

Das Industrie-Museum Lyons ist 1858 gegründet. Die ersten Arbeiten zur Einrichtung fallen ins Jahr 1861, aber erst 1864 wurde es eröffnet. Seit dieser Zeit ist es ums Doppelte angewachsen. In der 2. Etage des Palais du Commerce nimmt es 4 grosse Gallerien ein. Der Spezialkatalog soll 1882 erscheinen.

Lyon besitzt jetzt eine Bibliothek des Kunstpalastes mit 65,000 Bänden und 40,000 Zeichnungen und Stichen. In der Ecole de St. Pierre werden gegen 1200 Schüler unterrichtet.

Anstatt in grossen Fabriken, ist die Weberei den zerstreut wohnenden Contre-maitres, Lohnmeistern, übergeben, die für Instandhaltung und Verbesserung der Stühle und Ablieferung guter Waare verantwortlich sind.

Nach der Stadt Leon in Spanien haben die Borten, Tressen, sowie Flitter und Plättchen zum Sticken, vergoldeter und versilberter Kupferdraht etc. die Bezeichnung leonische Waaren. Einige glauben, dass die Bezeichnung von Lyon stamme.

Fassen wir ins Auge, in welcher Weise Lyon die Webeornamentik gefördert und bereichert hat:

Die Signatur der Lyoner Gewebe ist das absolute Vorwiegen der Profan-Ornamentik. Das heraldische und monumentale Element tritt im 16. und 17. Jahrh. immer mehr zurück, bis es im 18. Jahrh. durch den Naturalismus und durch den Einfluss ostasiatischer Ornamente ganz verschwindet. Wie die französische Sprache durch ihre Glätte und Eleganz sich damals überall leicht einbürgerte, so auch die Gewebe Lyons, die alles Individuell-Markige und Bestimmte verwischen und die elegante Phrase auch in der Ornamentik vertreten.

Im Gegensatz zu Frankreich ist in Italien und Deutschland die Kunst weniger höfisch und wenn auch weniger routinirt, so doch mehr im Volke wurzelnd und sein Empfinden klarer und mannigfaltiger betonend. Das Individuelle steht im Vordergrund, die frische unmittelbare Wahrheit eines kräftigen Empfindens ist mehr werth, als die äusserliche elegante Routine. Die französische Seidenindustrie wurde als importirte von dem Hofe Ludwigs XIV. protegirt. Der denkbar reichste Pomp war durch kostbares Material und Anhäufung blendender Effekte zu erreichen. Die rhythmische Linie, die an und für sich uns wie eine Melodie berührt, trat bei dem Vorwiegen der Masseneffekte zurück. Sie wurde durch eine Ueberfülle reizender Einzelheiten und technischer Effekte erdrückt. Das Princip, mit Wenigem »viel« zu erreichen, war vergessen und somit trat die Ornamentik in die Phase der Effekthascherei.

Als Ersatz für das heraldische Element sehen wir die reichere Ausbildung des Pflanzen-Ornamentes und die Bereicherung desselben durch technische Effekte. Wenn wir bei den kräftigen Formen des hochgeschorenen Sammets an die Pressungen des Holzmodels erinnert werden,*) so erinnern die Lyoner Pflanzen-Ornamente an den Einfluss der Spitze,

*) Durch heisse Messingplatten finden wir vielfach weisse mit Silber- und Goldfäden durchschossene Seidengewebe damastartig reich gemustert. Utrecht benutzte im 17. Jahrh. die heisse Metallpressung, welche längst durch die Buchbinderei bekannt war, um den kräftigen Bastardsammet, der anstatt aus Seide, aus der Wolle der Merinoschafe hergestellt wird, zu mustern. — Die Einführung des Merinoschafes aus Afrika veranlasste im 16. Jahrh. ein Aufblühen der Wollindustrie in Spanien und in den Niederlanden. Auch in Frankreich und Deutschland war man seit dieser Zeit bemüht, die Schafwolle zu veredeln.

welche jede harte Contur in Zacken auflöst und grössere Flächen durch feine Stege verbindet. Die Geschicklichkeit der Weber verstand die Effekte in grösster Mannigfaltigkeit durch Abbindungen, durch feine Vertheilung zarter Farben und durch die Verbindung mit Gold- und Silberfäden hervortreten zu lassen. Die lichten Farben und das Silberkolorit dominiren.

Mehr wie früher wird die Broschirung benutzt, welche erlaubt, an besonderen Stellen Farben anzubringen, ohne die Fäden als Einschlag durch die ganze Breite des Gewebes zu durchschliessen.

Durch die reichere Seidenindustrie wird auch das französische Costüm kostbarer. Brantôme schreibt 1666 in seinen *mémoires*: »Les vies des Dames galantes«, dass die spanischen und italienischen Damen mehr auf prächtige Kleider und kostbare Wohlgerüche als die Französinen gegeben, und diese erst in letzterer Zeit denselben Alles nachgemacht hätten. Frankreich tritt also die Erbschaft der italienischen und spanischen Modeherrschaft an.

In der katholischen Kirche herrschte der Pomp des Jesuitenstiles, und genügte somit durchaus die Pracht des Materiales. Durch schwere Goldbrokate und Reliefstickereierf wurden die Gewänder steif und schwer. Clemens August in Köln bestellte 1740 zur Kaiserkrönung Carls VII. eine Capelle in Lyon, welche M. 186,000 kostete. Sie besteht aus 2 Caseln, 8 Pluvialen, 12 Dalmatiken, 8 Mitren und entsprechenden Stolen und Manipeln. Jedes Gewand wiegt an 30 Pfd. Man liess sich bei den Processionen, selbst an heissen Sommertagen, diese fast erdrückende Pracht gefallen, um der Menge zu imponiren. Die grosse Zahl reicher Gewänder in den bischöflichen Kirchen rührt von der Sitte her, dass die Canonici und Domcapitulare bei der Aufschwörung solche Kirchenornate stifteten.

In Italien veranlasste die alte Sitte, die Wände und Pfeiler der Kirchen mit rothen und rothgelben Stoffen in den Festwochen von Ostern bis Frohnleichnam zu umkleiden, die Beibehaltung der monumentalen Muster. Im Gegensatze zu den alten Goldgeweben (Brokate) sind es schwere Brokatelle, welche grosse Blätter und Blumen und meistens eine Krone zeigen.

Wenn wir das Wesen der französischen Ornamentik im Gegensatz zur italienischen und deutschen betonten, so müssen wir noch beifügen, dass nach dem dreissigjährigen Kriege die deutsche Webeornamentik kaum irgend eine selbständige Richtung bemerken lässt. Theils durch die französischen Emigranten, theils durch die Neigungen der Höfe galt der französische Geschmack als massgebend. Die Nachahmungen im minder reichen Material entbehrten ausser der Originalität das, was die Franzosen an Stelle der Kunst pflegten, den auf Routine und Reichthum fussenden Geschmack. Mit dem Gefühl der Abhängigkeit von einem reicheren und begünstigteren Nachbarlande ging Hand in Hand das Misstrauen in die eigene Urtheilskraft und Kunstbegabung. Erst nach den Befreiungskriegen erwachte das nationale Bewusstsein und mit der schärferen Prüfung kam die Ueberzeugung, dass der feinere Geschmack nur mit höherer, ächter

Kunstpflege, nicht aber mit der Routine und Modeherrschaft an und für sich verbunden sei. Geht vom deutschen Stamme die Regeneration der Ornamentik aus, so dürfen wir doch bei aller Begeisterung nicht vergessen, dass kein Volk durch Aufgeben seines künstlerischen Selbstvertrauens so tief wie das deutsche gesunken war und so geschmacklose Copien und Variationen der französischen Mode geliefert hat.

Keine Stadt hat je so dauernd wie Lyon die Seidenindustrie beherrscht. Verdienen in jüngster Zeit die Bestrebungen einzelner Fabrikanten in Wien, Elberfeld, Crefeld, Mülheim am Rhein jegliche Anerkennung und darf man von Ph. Haas & Söhne und Jos. Giani in Wien, ferner Casaretto in Crefeld und Jul. Schmitz in Elberfeld behaupten, dass sie in Vielem der Lyoner Industrie vorausgegangen und ihr überlegen sind, so steht doch Lyon als eine so imposante Macht da, dass wir dieser Stadt den Vorrang zugestehen müssen.

Die Entwicklung der Seiden-Industrie in Deutschland etc. durch französische und niederländische Auswanderer.

Den Einfluss religiöser Wirren auf die Textil-Industrie sehen wir auch in Deutschland.

In Nürnberg, Augsburg etc. kamen im 15. Jahrh. die grossen Weberfamilien zu Reichtum und Macht, z. B. die Fugger, Welser, Ingolte, Neumayr, Hochstetter, Mannlich etc., welche in allen grossen Handelsstädten Stapelgerechtigkeiten und sonstige Vorrechte besaßen. Die Unruhen der Reformation und zumal die Verblendung der Fürsten brachten die grossen Handelshäuser zu Fall. Erst nach dem dreissigjährigen Kriege kommen die Emigranten Frankreichs Deutschland zu gut. In Lyon arbeiteten nach dem Edikt von Nantes von 12,000 Webstühlen nur noch 4000. Die flüchtigen Hugenotten und Waldenser unterstützten in Württemberg, in der Pfalz und in Baiern 1699 die Einführung der Seidenzucht. Friedrich der Grosse zog durch seinen Minister Herzberg italienische und französische Weber nach Berlin*) und gab ihnen unentgeltlichen Raum für Fabriken. Copisch webte 1708 dort den ersten Damast aus preussischer Seide. 1781 exportirte Preussen für 1,137,043 Thlr. Seide.

Die Religions-Verfolgungen des 17. und 18. Jahrh. haben den Aufschwung Krefelds verursacht. Aus den Herzogthümern Jülich und Berg liessen sich viele Menoniten, Reformirte und Separatisten dort nieder.

Krefeld**) verarbeitete 1875 auf circa 30,000 Webstühlen 322,000 Kilogramm Rohseide, 180,000 Kilogr. Chappe und 465,000 Kilogr. Baumwolle. Der Absatz an Seide- und Sammetgewebe betrug 1872 76½ Millionen Mark. Ein Theil der Production fällt auf die Nachbarstädte Dülken, Viersen etc.

*) Die Seidenmanufaktur Berlins wird schon 1580 als nicht unbedeutend erwähnt. Siehe Dr. Grothe.

**) Seit 1880 besitzt Krefeld die frühere Textilsammlung von Krauth, welche der preuss. Staat für 25,000 Mk. ankaufte.

Die Webwaaren von Elberfeld erreichten 1872 den Werth von 132 Millionen Mark. *) Seidene und halbseidene Gewebe, Zanella's, Kleiderstoffe, Bänder, Möbelstoffe, Teppiche und Türkischroth-Färbereien und Kattun-Druckereien sind hervorzuheben. Die Seidenfabrikation begann erst 1760. Die französische Revolution und die Kontinentalsperre begünstigten den Aufschwung Elberfelds und der Nachbarstadt Barmen.

Oesterreich verdankt den Aufschwung seiner bedeutenden Textilindustrie speziell der gesunden Wirthschaftspolitik Maria Theresia's, die Alles aufbot, um tüchtige Kräfte aus dem Reiche anzusiedeln. Wien und die böhmischen Städte Reichenberg etc. excelliren durch Shawls, Möbelstoffe, Leinendamaste, Bobbinetspitzen, Kirchenstoffe, Teppiche, Kattundruckereien etc. Italienische und französische Emigranten haben auch dort sich etablirt, aber vor Allem verdankt Oesterreich einigen Grossindustriellen, wie Ph. Haas & Söhne, Giani, **) Isbary seine Bedeutung. Unter diesen hat Ed. von Haas in den letzten Jahrzehnten den ersten Rang eingenommen und auf Ausstellungen seinen Weltruf befestigt. Er war unermüdlich thätig, jeglichen Fortschritt auch auf artistischem Gebiete zu erzielen. Seitdem (1864) die Textilsammlungen des k. k. österreich. Museum ihm zugänglich, suchte er die schönsten Gewebe nachzumachen. Ausser den orientalischen Teppichen copirte er viele in meinem Werke publicirten Muster. Das Beste des Orientes und Ostasiens zog er in seinen Bereich. Besitzer von 7 grossen Fabriken und 11 Geschäftshäusern, erlag er der übermenschlichen Arbeit, überall ordnend und verbessernd einzugreifen. Er starb 1880 im Alter von 53 Jahren. Es sei mir gestattet, an dieser Stelle auszusprechen, dass er ebenso liebenswürdig als Mensch, wie gross als Förderer der textilen Kunst war und dass ich letztere

*) Einige Angaben über den gegenwärtigen Stand der Seidenindustrie dürften von Interesse sein.

Im Zollverein sind vorwiegend in Elberfeld, Barmen, Crefeld, Mülheim a. Rh., Viersen, München-Gladbach etc. 15,000, in Oesterreich 8000, in Lyon jedoch 95,000 Webstühle im Betrieb.

Die Produktion der Seide ist nach einer Tabelle von 1874 folgende:

Italien	2,860,000 Kilogramm.
Frankreich	731,000 „
Spanien	140,000 „
Griechenland	13,000 „
Europäische Türkei	369,000 „
Asiatische „	170,000 „
Georgien, Persien und Chorasán	400,000 „
China Export	3,680,000 „
Japan	550,000 „
Kalkutta	425,000 „
Summa	9,339,000 Kilogramm.

**) Nächst Casaretto in Krefeld hat J. Giani in Wien 'am meisten für die Reform der kirchlichen Gewänder gethan. Er begann 1862, als ich ihm circa 40 der von Bildern entlehnten alten Muster patronisirte. Als 1864 das k. k. österr. Museum gegründet wurde, erhielt er mannigfaltige Förderung.

durch ihn besonders schätzen lernte, weil ich sein so grossartiges Wirken auf diesem Gebiete bewundern musste.

Zürich bekam durch die Auswanderung Lucchesischer Weber Seiden-Industrie; es hatte als Spezialität die Floretspinnerei, welche Hollinweger von Colmar erfunden hatte. Einen grossen Aufschwung nahm Zürich, als Napoleon Englands Handel zerstören wollte und durch den Mangel an Baumwolle und Mousselin die Schweizer nöthigte, die Seide zu verarbeiten. Auch die Verfolgung der angeblich napoleonisch gesinnten Seidenarbeiter führte viele nach Zürich etc., so dass 1828 dort 10,000 Webstühle bestanden.

Die Technik des Spinnens und Webens der Alten.

Ueber die technischen Hilfsmittel des Webens und des ihm vorhergehenden Spinnens finden wir in den Schriften des Alterthums sehr geringe Mittheilungen. Wie auch noch heute die historische und belletristische Literatur nur den Menschen als würdigstes Objekt des Studiums und der Schilderung betrachtet, so wurde auch in alter Zeit nur geschildert und verzeichnet, was die Zuhörer und Leser lebhaft interessirte. Wissenschaftliche, fachlich-technische Abhandlungen im heutigen Sinne gab es nicht, man beschrieb nur Seltenheiten und Kostbarkeiten und hätte Jeden gelangweilt, wenn man das zu eingehend behandelt hätte, was täglich vor Augen war. Spinnen und Weben gehörte zur Hausindustrie, die Jeder kannte, und somit fliessen speziell auf diesem Gebiete die Quellen, welche ermöglichen, einigermaßen die technischen Procedures uns vorzustellen, sehr spärlich. Was das Spinnen betrifft, so haben die älteren Leser dieser Abhandlung den Vortheil, die Eindrücke der Jugendzeit benutzen zu können, um die damals noch übliche Flachsbereitung und das Verspinnen mit Hülfe des Spinnrades mit der früheren Weise zu vergleichen. Auch derjenige, welcher in Italien die vor der Erfindung des Spinnrades übliche Weise des Spinnens gesehen hat, kann sich leichter die Handhabung des Wockens oder Rockens und der Spindel vorstellen. Je mehr die grossen Maschinen-Spinnereien diese Hausarbeit verdrängen, um so mehr sind die Leser auf bildliche Darstellungen und Beschreibungen angewiesen, und um so seltener wird man eine Frau finden, welche das antiquirte Spinnrad und die Spindel zu handhaben versteht. 36 Millionen Spindeln sind jetzt ohne Menschenkraft täglich in Europa thätig, um circa 70 mal 36 Millionen Pfund Baumwolle zu verspinnen. Voraussichtlich wachsen diese Zahlen, bis auch in den entlegensten Distrikten die Hausindustrie des Spinnens erloschen ist.

Herr A. von Cohausen*) beschreibt das Spinnen, wie es vor der Einführung des Spinnrades üblich, in folgender Weise:

*) Abhandlungen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde, Band XV.

Die Kunkel besteht aus zwei Theilen, jeder 95 cm hoch, dem Untersatz und dem eigentlichen Rocken, der dem des gewöhnlichen Spinnrades gleich ist, und auch ebenso mit dem zu verspinnenden Faserstoffe, Flachs, Hanf, Baumwolle oder Wolle umgeben wird. Der Untersatz ist ein Ständer, welcher unten in ein rundes dreibeiniges Brettchen eingezapft, oben mit dem Wassernäpfchen und mit der Tülle zum Einstecken des Rockens versehen ist. Während die linke Hand die Fasern fasst, netzt und zum Faden auszieht, nimmt ihn die Rechte mit der Spindel auf und gibt ihm seine Drehung. Die Spindel oder Spille ist ein rundes, 28 cm langes, nach beiden Seiten sich spitz verlaufendes Stäbchen, dessen grösste Dicke, etwa 5 cm vom untern Ende, 14 mm beträgt, so dass der Spinnwirtel hier leicht fest stecken bleibt. Man pflegt zu den Spindeln die schlanken Schossen des Spindelbaumes (*Evonymus europaea*) zu nehmen, da diese gerade genügend hart und ohne zu dicke Markröhre sind, und gibt ihnen durch eingerissene Linien, durch schwarze Farbe, Röthel, abgeriebenes blankes Zinn eine Verzierung. Der Wirtel pflegt jetzt eine abgeplattete 15 mm hohe und 25 mm dicke Kugel von Blei oder Bein zu sein, ersteres zu Anfang, letzteres dann, wenn der Fadenknäuel auf der Spindel schon so dick ist, dass er schon allein ihre Rotation erhalten kann. Die Wirtel, welche wir in römischen, vor- und nachrömischen Gräbern finden, haben durchschnittlich grössere und selbst viel grössere Abmessungen, sie sind theils von gebranntem Thone, theils von Glas- oder von Steinmasse, auch versteinerte Seeigel scheinen dazu benutzt worden zu sein. Das, was Schliemann bei seinen Ausgrabungen von Troja in so grosser Zahl fand und wegen ihrer Form mit kleinen Vulkanen vergleicht, sind nichts, als mehr oder weniger verzierte Spinnwirtel. — Die Spinnwirtel kommen von $3\frac{1}{2}$, 4—5 cm Dicke und $2\frac{1}{2}$ —4 cm Höhe, in Linsen-, Mühlstein-, Kugel- und stumpfkegelförmiger Gestalt vor. Die grösseren Wirtel sind im Stande, die Rotation der Spindel länger zu halten und auch dem gröbern Faden eine stärkere Drehung zu geben, als die kleinern. Man wird daher von den grössern Wirteln auf gröbere Wolle, dickern Faden und auf gröberes Zeug schliessen können.

Der Faden, welchen beim Spinnen die linke Hand von dem Wocken ausgezogen hat, wird durch etwas Nässe (Speichel) und durch einen Stich, d. h. eine einfache Schlinge an der obern Spitze der Spindel befestigt. Statt der Fadenschlinge dient auch ein kleines Häkchen an der obern Spindelspitze. Die eine wie das andere haben den Zweck, zu verhindern, dass der auf die Spindel gewickelte Faden sich nicht abrollt. Die Spinnerin lässt nun den Faden, beschwert durch die Spindel, zwischen Daumen und Zeigefinger hinabhängen, nachdem sie der Spindel auf dem Ballen des Daumens mit dem Mittelfinger eine drehende Bewegung gegeben hat, durch welche auch der Faden seine Drehung erhält; diese geht — wie der Regel nach auch alle Schrauben geschnitten sind, von links unten nach rechts aufwärts. Zu bestimmten Zwecken, auf die wir weiter unten kommen werden, haben die Alten aber auch ausnahmsweise dem Faden

die entgegengesetzte Drehung gegeben. Wahrscheinlich, indem sie mit der linken Hand die Spindel kreiselten. Je länger der Faden wird, desto weiter muss die Spinnerin die rechte Hand von dem Wocken entfernen und kann, so lange die Rotation dauert oder die Spindel noch nicht den Boden berührt, immer noch mit der linken fortfahren, die Fasern aus dem Wocken zum Faden zusammen zu ziehen. Die Spinnerin liebt daher, zu stehen oder hohen Sitz vor der Hausthür auf einer Treppenmauer einzunehmen, um die Spindel möglichst tief hinabsinken lassen zu können, d. h. den Faden möglichst lang auszuspinnen, ehe sie ihn auf die Spindel aufwickeln muss. Denn dies ist eine von der Rotation der Spindel getrennte Operation, und man macht sich eine falsche Vorstellung, wenn man glaubt, der Faden wickle sich durch die Rotation der Spindel auf diese. Die Rotation der Spindel gibt dem Faden nur den Drall. Um ihn aufzuwickeln, nimmt die Spinnerin die Spindel, setzt sie mit der einen Spitze gegen die Brust, mit der andern gegen den Zeigefinger der linken Hand und gibt ihr mit dem Daumen und Mittelfinger derselben Hand eine drehende Bewegung, bis der Faden, der von der Rechten geleitet wird, aufgewickelt ist. Er wird dann wieder mit einem Stiche auf der Spindel fest gemacht, und die drei Operationen des Ausziehens, Drehens und Aufwickelns des Fadens gehen, wie beschrieben, weiter. Dabei berührt die Spindel den Boden nie, sie tanzt nicht wie ein Kreisel auf demselben, oder wenn sie es thut, so sind das besondere Spinnkünste oder Spielereien. Jedoch wird die Rotation der Spindel nicht nur in der eben beschriebenen Weise, sondern auch dadurch bewirkt, dass man die Spindel mit der flachen Hand auf dem Schenkel reibt oder vielmehr rollt. Wir sehen dies auf den Bildern von Beni-Hassan dargestellt, Wilkinson II, pag. 85, Figur 8, und es soll auch noch in Kleinasien gebräuchlich sein, Wilkinson II, pag. 85, Figur 8. Als die Mädchen Abends noch zur Spinnstube kamen, war der Rocken besteckt mit 10, 12, 14 Spindeln — so viele, als sie an einem Abend voll zu spinnen gedachten, der Wirtel wurde nach und nach aufgesteckt. Der gesponnene Knäuel blieb auf der Spindel, bis er am andern Tage, etwa durch die Alten, abgehaspelt wurde. Man bedurfte daher vieler Spindeln und auch wohl vieler Spinnwirtel. Daher die grosse Häufigkeit bei Grab- und andern Funden. — Wenn wir oben sagten, dass der Faden mit Speichel benetzt wird, so scheint nach einer Zeichnung, welche Blümner in der Archäologischen Zeitung 1877, Tafel 6 gibt, in manchen Fällen die Spinnerin den Faden durch den Mund laufen zu lassen.

Die Kunkel oder der Rocken kann durch anders gestaltete Vorrichtungen: durch einen in zwei Winkeln bajonettförmigen gekrümmten Stab (D. H. Heydemann in der Zeitschrift für Numismatik III, pag. 113), durch eine Zweiggabel oder durch ein Körbchen, in dem die Wolle liegt, ersetzt werden. Auch kann die Spinnerin den Rocken mit der Linken in die Höhe halten, während sie mit dem Daumen und Zeigefinger der Rechten die Fasern auszieht und die Spindel mit dem Mittelfinger und dem Daumenballen dreht.

Wie in diesen Fällen beim Spinnen die Fasern zum einfachen Faden zusammengedreht werden, so können auch zwei oder drei Fäden mittels der Spindel, die durch einen verhältnissmässig schwereren Wirtel in kräftiger Drehung erhalten wird, zusammen gezwirnt, gedreht oder gequirlt werden. Auch dies bringen jene Grabgemälde, Wilkinson II, pag. 85, 5, 6, zur Anschauung.

In gleich eingehender Weise hat Herr von Cohausen auch dem Webstuhle der Alten sein Interesse gewidmet. In Zürich hat der Bandfabrikant Pauer einen Webstuhl errichtet, auf dem man die in den Pfahlbauten vorkommenden, nicht ganz einfachen Gewebe herstellen kann. Er ist dargestellt in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1861, XIV, 1—21. Herr von Cohausen construirte einen Webstuhl im Massstabe von 1:5, auf welchem die im Wiesbadener Museum vorhandenen ägyptischen, römischen und fränkischen und die aus Pfahlbauten stammenden Gewebe nachgeahmt werden können. Er nimmt an, dass die ältesten Gewebe nur die Länge der Webstuhlhöhe gehabt und der drehbare Zeug- und Kettenbaum erst später eingeführt sei. Zur Bequemlichkeit des Webers nimmt er bei seinem Modell den Zeugbaum an, lässt aber den Kettenbaum weg, indem er denselben durch Gewichte ersetzt, welche die Garnknäuel der Kette straff spannen. — Seine Beschreibung lautet:

Der Webstuhl ist ein aufrechter (*tela stans* oder *tela pendula*). Er besteht aus zwei in Schwellen verzapften und verstrehten Ständern 2 m hoch und im Lichten 1 m von einander entfernt. Sie tragen oben den Zeugbaum (*insubulum*), eine Welle, die durch Haspelspeichen gedreht werden kann. Auf ihm sind die Kettfäden (*stamen*), wie bei unsern heutigen Webstühlen befestigt, indem sie in einer Nutze durch eine Leiste festgeklemt werden, während sie unten durch Gewichte (*pondera*) senkrecht straff gespannt werden. Wir mussten sie, damit sie sich nicht gegenseitig hemmten, in zwei Hälften theilen und durch ein dünnes Brett trennen. Von antiken Gewichten haben sich noch viele erhalten. Ein im Museum zu Wiesbaden aufbewahrtes Gewicht ist von schwach gebranntem Thon; es bildet eine rundlich abgestumpfte, oben quer durchbohrte Pyramide, deren Basis 10 à 10 cm und deren Höhe 15 cm beträgt.

In der Brusthöhe (1,25 m) ist durch kurze Arme vor den Ständern der Brustbaum, und 20 cm tiefer der Kamm (*pecten*) befestigt. Hinter ihm hängen die Kettfäden senkrecht herab. Damit sie diese Lage beibehalten, und besonders, damit die Breite des Gewebes dieselbe bleibt, besteht der Kamm aus einem Querholze, welches auf seiner ganzen Länge in regelmässigen Abständen mit einer Reihe kopfloser Stifte besetzt ist, zwischen welchen ein oder mehrere Kettfäden liegen.

Eine hier nicht sichtbare Gegenleiste hindert sie an dem Herauspringen. Was in der heutigen Weberei der Kanm, das Riet oder Rietblatt heisst, dient zu demselben Zwecke, ausserdem aber dazu, die Einschlagfäden zur Bildung des Stoffes dicht aneinander zu schlagen, ein Verfahren, zu welchem sich die Alten anderer Vorrichtungen bedienten.

Der Brustbaum ist mit seiner vorne abgerundeten und geglätteten Kante etwa 20 cm vor den Standbäumen waagrecht befestigt, über ihm laufen die Fadenschlingen, Litzen (*licia*), welche jede einen Kettenfaden umfasst und andererseits über den Schaft (*arundo*) geschleift ist und dazu dient, den betreffenden Kettfaden, beziehungsweise ganze Gruppen von Kettfäden zeitweise aus Reihe und Glied der senkrechten Fäden hervorzuziehen, so dass zwischen diesen und jenen ein offener dreieckiger Raum, das Fach (*trama*) entsteht, durch welches der Einschlagfaden, auch Schuss genannt, mittels eines Werkzeuges, *radius* genannt, hindurch gezogen werden kann. Diese Schäfte, aus den kräftigen Rohrstengeln des Südens gemacht, in Verbindung mit den Litzen, nannten die Alten *liciatorium*, wir nennen sie das Geschirr. Zur Herstellung der in hiesigem Museum vertretenen Gewebe bedürfen wir vier Schäfte, welche vor dem Brustbaume herabhängen und nach Willkür oder vielmehr nach gewisser Reihenfolge gezogen werden. Bei den liegenden Webstühlen unserer Zeit geschieht dies mit dem Fusse, und man bezeichnet daher das Vorziehen der Kettfäden mit Treten und Tritten.

Das Werkzeug, mittels dessen die Alten den Einschlagfaden zwischen den Kettfäden durchzogen, nannten sie *Radius*, was keineswegs die uns gebräuchliche Bedeutung des Kreishalbmessers hat. Der Name blieb, während das Werkzeug sehr verschiedene Formen annahm.

Wie es scheint, bediente man sich in der Frühzeit, wie in Indien noch, nicht des Weberschiffchens, sondern einer Nadel, oder eines Lineals, über welches der Länge nach der Einschlagfaden gewickelt war, und welche von der einen Hand zur anderen gereicht, den Faden von einem zum andern Saalbad spannten; das Lineal diente dann zugleich, den Faden in den Winkel zwischen den Kettfäden anzuschlagen.

Ein solches Werkzeug scheint es zu sein, mit welchem wir in einem Gemälde von Theben (Wilkinson, *The ancient Egyptians*, London 1854, II., pag. 87, Figur 2, und Blümner I., pag. 139, Figur 16) den Weber am Webstuhl beschäftigt sehen.

Noch besser ist es zu beiden Zwecken geeignet, wenn es, wie in einem Gemälde von Beni-Hassan (Wilkinson II, pag. 85, Fig. 1, 2, 3) an beiden Enden mit einem Metallhäkchen versehen ist, welches das Herabgleiten des aufgewickelten Garnes verhindert.

Da wo die Nadel mit einem Oehr oder die Filetnadel mit den Gabeln am Ende Anwendung fanden, bedurfte es zum Anschlagen des Fadens noch eines besondern Werkzeuges. Wir kennen seine Benennung

Spatha, bei den Römern, ohne Zweifel von seiner Aehnlichkeit mit dem Schwerte. Von Holz, hat es sich nicht unter den römischen Antiquitäten erhalten; wohl aber wurde noch im vorigen Jahrhundert auf Island, bei dem dort ebenfalls gebräuchlichen stehenden Webstuhle zu demselben Zwecke ein solches schwertförmiges Werkzeug benutzt, welches uns Rich (Illustriertes Wörterbuch der römischen Alterthümer, pag. 576) und Olavius (Oekonomische Reise durch Isand, Dresden und Leipzig 1787, Tafel XII) darstellt.

Bemerkenswerth ist, dass man sich auf den Sunda-Inseln gleichfalls eines schwertförmigen Werkzeuges, Titikan, zum Festschlagen des Schusses — und dass man sich statt des Webeschiffchens eines, am einen Ende fünffach gespaltenen, am anderen Ende durch einen ründlichen Stopfen geschlossenen Bambusrohres von ca. 30 cm Länge und ca. 2 cm Durchmesser bedient, in welchem (wie in einer Spicknadel) die Spule festgeklemmt ist, aber den Faden herauszuziehen gestattet.

Aus der Filetnadel entwickelte sich naturgemäss das sogenannte Occhischiffchen, da es als eine Filetnadel angesehen werden kann, bei welcher das aufgewickelte Garn durch zwei schifförmig gestaltete Seitenblätter geschützt ist. Wenn man dasselbe auch bei breiten Stoffen nicht mehr von Hand zu Hand reichen konnte, so befähigte seine Gestalt es, in das Fach geworfen, über die Litzen hinzugleiten. Doch mag mit ihm auch schon der liegende Webstuhl eingeführt gewesen sein, so dass das Schiffchen auf den Kettfäden hinschoss. Einen weitem Fortschritt bezeichnet das Webeschiffchen, in dessen Aushöhlung ein Spulen Platz fand, von welchem das Garn sich abwindet. Dasselbe schiesst von den waagerechten Kettfäden getragen, hin und her. Das Anschlagen der Einschlagfäden geschieht durch das Riet; es besteht aus einem 10 cm hohen, leichten Rahmen von der Länge der Zeugbreite, in welchem eine grosse Anzahl schmaler Leisten aus Schilf oder Riet so neben einander befestigt sind, dass dazwischen ein oder mehrere Kettfäden hindurch gehen. Durch das Anschlagen des Rietblattes mittels der Lade werden die Einschlagfäden in den Winkel zwischen den Kettfäden eingetrieben. Zugleich dient aber das Riet auch dazu, dass die Fäden sich nicht verschieben, und das Zeug seine bestimmte Breite beibehält.

Bei der Anwendung des linealförmigen Radius können die Kettfäden dichter stehen, weil zwischen ihnen kein Platz für die Riete zu bleiben braucht, — hingegen kann der Einschlag nicht so dicht geschlagen werden.

Wir können hier schon sagen, dass die römischen Gewebe meist den ersten Fall zeigen, und somit eher auf die Anwendung des Linealradius und der Spatha, und nicht auf das Schiffchen und das Riet hinweisen.

In der Anordnung der Litzen und der Schäfte und in der regelmässigen Wiederkehr, mit welcher bald diese, bald eine andere Gruppe von Kettfäden vorgezogen wird, um hinter ihnen für die Einschlagfäden Platz zu machen, — beruhen nicht nur die verschiedenen Gewebearten oder Bindungen, sondern auch die verschiedenen durch das Weben dargestellten Muster.

Alle diese Anordnungen und Bewegungen, welche der römische Weber einst gemacht hat, ist ein kunstgeübtes Auge sehr wohl im Stande, an den Stoffmustern des Museums in Wiesbaden zu erkennen; um dieselben aber auch hier deutlich darstellen zu können, bedienen wir uns der Weise, wie es in den modernen Weberschulen geschieht, der sogenannten Patronen, die wir jedoch etwas vergrössern. In denselben bedeuten die schwarzen Felder die Kettfäden, soweit sie nicht von den Einschlagfäden bedeckt sind, und die weissen Felder stellen die Einschlagfäden vor, soweit sie nicht von den Kettfäden bedeckt sind.

Man unterscheidet überhaupt drei Haupt-Gewebearten, auch Bindungen genannt:

1. den Taftt,
2. den Körper,
3. den Atlas.

Und zwar liegt ihr Unterschied nur in der Reihenfolge und der Häufigkeit der Kreuzungen zwischen den Kett- und den Einschlagfäden.

Der Taftt (auch Leinwand genannt, gleichgültig, ob der Faden Wolle, Seide oder Leinen ist) ist die einfachste, natürlichste, stärkste und auch wohl älteste Webeart; in ihr wechseln die Kreuzungen nach jedem Faden sowohl in Richtung der Kette wie des Einschlags. Diese Patrone gibt die Leinwandbindung.

Der Körper ist eine Bindung, in welcher die Kreuzungen nicht wie beim Taftt bei jedem Faden wechseln, sondern in welchem eine gewisse, aber beschränkte Anzahl sowohl Kett- als Einschlagfäden in regelmässigen Abständen ungebunden übereinander herlaufen. Dadurch fallen die Kreuzpunkte in diagonale Linien, welche entweder den ganzen Stoff überziehen, oder je nach der Einrichtung des Geschirres diese Richtung wechseln, und stellen Quadrate bilden; z. B.

Man bedarf nämlich dazu drei Schäfte, um es möglich zu machen, den ersten oder den zweiten oder den dritten Kettfaden liegen zu lassen und den zweiten und dritten oder den ersten und dritten oder den ersten

und zweiten Kettfaden zu heben, so dass der Einschlag unter ihnen durchgehen kann. Dies dem Webekundigen zu sagen, bedarf es nur der Patrone von drei Feldern in der Quere und drei Feldern in der Länge. Durch Combination von vier, fünf oder mehr Kettfäden entstehen vier-, fünf- oder mehrschäftige Körper.

Lässt man nach einer An-
eben so viele unbedeckt, wie
steht eine Bindung, die den be-
und von der rechten, wie von
Ansehen hat.

zahl von bedeckten Kettfäden
diese Patrone darstellt, so ent-
sondern Namen Bataviabindung
der linken Seite das gleiche

Der Körper lässt, wie man leicht erkennen wird, sehr viele Variationen zu, nicht nur in den Abständen der überdeckten und der freiliegenden Fäden, sondern auch in der Richtung der dadurch entstehenden Diagonallinien, da diese nicht nothwendig in einer Richtung über das ganze Zeug hinlaufen müssen, sondern abwechselnd nach rechts oder links gerichtet, Zickzack oder Rautenmuster bilden können. Auch solche sind auf römischen Fundstücken erkennbar; sie zeigen, dass die Alten nicht nur mannigfaltige Schäftungen hatten, sondern mit denselben Wechsel in das Muster zu bringen wussten.

Indem sie nämlich die Schäfte nicht ihrer Nummer nach 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4 etc., sondern die Ordnung umkehrten, und 1 2 3 4, 4 3 2 1 zogen, was wir jetzt Spitztreten nennen, bildeten sie einen Körper, dessen Diagonallinien sich zu Zickzack und Rauten gestalteten.

Der Atlas. Wenn bei Körperstoffen die Kreuzungen Diagonallinien zu bilden scheinen, so sucht man bei dem Atlas die Bindungen so selten zu machen und so zu vertheilen, dass man sie kaum gewahr wird und der ganze Stoff aus freiliegenden Kettfäden zu bestehen scheint. Wird z. B. (bei achtschäftigem Atlas) der erste Kettfaden vom ersten Schuss gekreuzt, so wird er nicht früher als vom achten Schuss wieder gekreuzt, und auch der erste Schuss bindet nicht früher, als erst den neunten Kettfaden. Der zweite Schuss bindet aber nicht den zweiten Kettfaden, sondern den vierten, zwölften, zwanzigsten u. s. w., der dritte Schuss bindet den siebenten, fünfzehnten und der vierte Schuss den zweiten, zehnten. Kurz, die Bindungen liegen sich möglichst fern, und in nicht in die Augen springenden Richtungen. Die Patrone zeigt die achtschäftige Atlas-Bindung.

Was wir hier von der
sagt haben, kann ebenso
Schussfäden bezogen wer-
Schuss-Atlas, wie jenes

Bindung der Kettfäden ge-
auch auf die Bindung der
den, und es entsteht so ein
einen Kett-Atlas erzeugt.

Die Atlasbindung ist von allen die loseste und dem Zerreißen und Abnutzen am meisten ausgesetzt. Sie hat nur den Vorzug, dass sie, weil nur Fäden einer Richtung sichtbar sind, welche zudem auch wenig oder

gar nicht gezwirnt, nur die glatt daliegende Faser zeigen, das Licht alle unter demselben Winkel reflectirt und daher den meisten Glanz hat, der sie mehr zu Luxus- als zu Gebrauchsstoffen empfiehlt.

In dem sogenannten Damast-Tischzeuge oder Gebilde werden gewisse Figuren durch Kett-Atlas, der Grund aber durch Schuss-Atlas, beide auch oft untermischt mit Taftt oder mit Körperbindung gebildet, und es beruht in diesem Wechsel zwischen reflectirenden und nicht reflectirenden Fäden auf dem eintönig weissen Stoff die mannigfaltigste Musterung.

Die Atlasbindung kommt zwar unter unsern Fundstücken nicht vor, dennoch wissen wir, dass sie bei den Prachtstoffen bereits in Anwendung kam, indem sie sich in manchen Kirchengewändern erhalten hat, welche in hoher Vollendung noch an die Römerzeit hinaufreichen.

Wir fügen noch einige Untersuchungen der römischen Gewebe, welche in Mainz gefunden wurden, bei. Es sind Wollstoffe, da Leinen sich nicht im Moorgrunde unter Mainz erhalten konnte. Man nimmt an, dass die Wolle eine Art Gerbung erhielt, wodurch sie widerstandsfähiger wurde. Die Wolle war nicht sortirt. L. Friedländer (Gallien und seine Cultur unter den Römern, in der Rundschau, December 1877) sagt, dass die gallischen Schafe eine zottige grobe Wolle lieferten, dass aber die Römer schon unter Augustus eine feinwollige Heerde im nördlichen Gallien züchteten, welche sie im Winter mit Fellen gegen die Kälte schützten. Schafställe waren also nicht vorhanden. Die grobe Wolle war für die unteren Klassen. Dass es sehr feine Gewänder gab, beweisen die sehr zarten Gewandnadeln. Es sind derbe Garne aufgefunden, die unseren Teppichgarnen gleichen, und solche, von denen 30 bis 40,000 m auf das Kilogramm gehen.

Bei den Mainzer und Wiesbadener Geweben ist die Kette sehr dicht gestellt, während nur halb so viele Fäden, nämlich 20—25 auf den Zoll, den gleichen Raum im Schuss füllen. Auch finden wir den ersten und letzten Schussfaden oft als Schnur, um den Saum vor Zerreißen zu schützen. Bei anderen Geweben ist der Rand verstärkt, doppelt und hohl gewebt. Die dunkle braune Farbe dieser Wollstoffe ist wahrscheinlich blau gewesen (Waid- oder Indigo-Färbung).

Herr W. Rath, Director der höheren Webeschule in Mülheim am Rhein, hat diese 47 alten Gewebe technisch so untersucht, dass er alles Bemerkenswerthe so beifügte, wie die Decomposition auf Webeschulen geübt wird. In folgender Weise beschreibt er die rautenförmig gemusterten Gewebe. Auf der Patrone bedeutet jedes Quadrat 1 Faden:

Kett- und Schuss-Drehung. Kette in 4 Schäften (Kämmen). 12 Fäden vorwärts, 12 Fäden rückwärts, spitz passirt. Mit 4 Tritten 20 Schuss vorwärts, 20 Schuss rückwärts, spitz getreten.

Kett- und Schuss-Drehung. 16 Kettfäden auf 16 Schussfäden. 4 Schäfte und 4 Tritte. Spitz passirt, spitz getreten und zwar in der Reihenfolge, dass die Rechtecke sich scharf abgrenzen. Die Stoffe unterscheiden sich nur durch die Qualität sowie durch die vielleicht aus Versehen in Partien passirten Kettfäden und eingetragenen Schussfäden.

Allgemein-Technisches der Weberei.

Wir unterscheiden Zeuge, die aus »einem« Faden gebildet werden, z. B. gestrickte, gewirkte, gehäkelte, ferner Zeuge, die aus zwei sich kreuzenden Fäden bestehen. Schräge Kreuzung zeigen nur die Tüllgewebe, Schnürriemen und ähnliche Bänder; bei allen anderen ist die rechtwinkelige Kreuzung Regel.

Die gazeartigen Gewebe werden dadurch erzielt, dass sich 2 benachbarte Kettfäden kreuzen, sobald ein Schussfaden passirt. Werden die aus Streichwolle bestehenden, glatten geköperten, oder kroisirten Gewebe der Walke unterworfen, so verfilzen sie sich und werden Tuche.

Primitive Musterungen durch farbige Streifen der Kette oder des Schusses heissen Marseilles. Sammet entsteht durch Noppen oder Litzen, die einen Flor oder Peil als haarigen Grund bilden, sobald sie durchschnitten werden. Zu diesem Zwecke werden Drähte eingeschossen, die mit ihrer messerartigen Schärfe die Noppen durchschneiden, wenn sie zurückgezogen werden. Aus Baumwolle verfertigter Sammet heisst Manchestersammet, der aus Thierwolle heisst Möbelsammet.

Alle gemusterten Gewebe sind in Betreff der Herstellung der Gewebe in zwei Hauptklassen einzuteilen. Sie gehören entweder der Fuss- oder getretenen Arbeit an, d. h. sie lassen sich durch Schäfte und Tritte (Schaftstühle) erzielen, insofern die Muster eine gewisse Ausdehnung nicht überschreiten, oder sie werden durch Zug- oder gezogene Arbeit hergestellt, durch welche, da jeder Kettenfaden durch die Litze einer Aufzug- oder Harnischschnur (Aufheber oder Arkade) geht und diese dem Muster entsprechend vereinigt durch Korden aufgezogen werden, die complicirtesten Muster erzielt werden können. Für ganz kleine Muster, die z. B. 30 Faden Breite und 30 Faden Höhe nicht übersteigen, kann man (wenn auch auf Kosten der Bequemlichkeit des Webers) die Fussarbeit oder den Trittstuhl einführen, für alle grösseren Muster war aber der Zugstuhl,

die Haute-lisse für Wirkerei und Basse-lisse für Gewebe absolut nothwendig. Wir unterscheiden:

- 1) Handzugstühle, bei welchen der Aufzug der Korden durch die Hand geschieht, nämlich der Zappel- oder Kachelstuhl;
- 2) Wellenstühle, bei denen das Aufziehen der Korden durch Fusstritte mittelst sog. Wellen- und Hochkämme bewirkt wird;
- 3) mechanische Vorrichtungen, bei denen der Kordenaufzug durch einen einzigen Tritt mittelst einer Trommel und durch Platinen geschieht; die Trommel-, die Leinwand-, die Stoss- und die Hochsprung-Maschinen gehören in diese Kategorie;
- 4) die Latzenzug-Maschine von Jacquard, bei welcher das Aufziehen der Korden mittelst Latzen durch mehrere Tritte erfolgt, und
- 5) endlich die eigentliche, die Welt erobernde Jacquard-Maschine, bei der der Kordenaufzug zwar ebenfalls durch einen einzigen Tritt und durch Platinen bewirkt, die folgerechte Bewegung der letzteren aber durch Musterkarten bewerkstelligt wird.

Im Gegensatz zur alten Zeit hat die neuere Epoche seit der Erfindung der Buchdruckerkunst den technischen Hilfsmitteln der Spinnerei und Weberei eine stetig wachsende Aufmerksamkeit gewidmet. Die eingehende Schilderung der Spinn- und Webe-Maschinen ist nicht unsere Aufgabe. Wir haben nur die wichtigsten Erfindungen kurz zu verzeichnen, insofern sie die textile Kunst durch die sich stetig entwickelnde Maschinen-Industrie, welche immer mehr das Kunsthandwerk der Grossindustrie unterordnete, beeinflussen. Die kurz gedrängte Uebersicht der Erfindungen möge veranlassen, die fachlichen technischen Details in Lehrbüchern*) zu studiren und die Lebensbeschreibung der grossen Erfinder nachzulesen.***) Ueberschauen wir die Schicksale dieser hochverdienten Männer, so fällt uns zunächst ins Auge, dass fast alle einen bitteren Kampf mit der Eifersucht, dem Neide und der Kurzsichtigkeit ihrer Umgebung hatten. Viele sind in diesem Kampfe elend unterlegen. Die Zünfte, welche eifersüchtig nicht erlaubten, dass Jemand mit grösserer Leichtigkeit, oder durch den Vortheil einer Erfindung arbeitete, und die aufgehetzten Arbeiter, denen vorgespiegelt wurde, dass die neue Maschine das Brod ihnen wegnehme, oder

*) Friedr. Kohl, Geschichte der Jacquard-Maschine. Berlin 1873. Nicolai'sche Buchhandlung.

White, 1847, deutsch von Wieck, für Hand- und Maschinenweber.

Weise, 1862, praktisches Handbuch für Weber.

Voigt, die Weberei als Handwerk, Kunst und Fabrik-Gewerbe.

Beysell & Feldges, Lehrbuch der Weberei, 1863.

Karmarsch, 1876, Handbuch der mechanischen Technologie.

Knorr, die Elemente der Weberei, 1872.

Oelsner, die deutsche Webschule, 1873.

Schmoller, die Entwicklung und Krisis der deutschen Weberei im 19. Jahrh., 1873.

**) Grothe, Spinnen, Nähen und Weben.

doch schmalere, — das sind die stets wiederkehrenden hässlichen Erscheinungen, die das Leben der Erfinder verbitterten und bedrohten.

In Bologna verbesserte 1272 Borghesana den Seidenhaspel. Für das Aufblühen dieser Stadt war diese Erfindung von grosser Bedeutung. Mehr als ein ganzes Jahrhundert hindurch wurden die Coccons von weit und breit zum Verspinnen nach Bologna gesandt, wo 30,000 Menschen mit dieser Arbeit beschäftigt waren. Die Stadt hütete mit grosser Aengstlichkeit das Geheimniss der Vorrichtungen, bis Ugolino es verrieth und nach Modena brachte. Zur Strafe wurde sein Bild in Ermangelung seiner Person in Bologna öffentlich verbrannt. Bologna behielt noch lange den Ruf, die geschicktesten Seidenhaspler zu besitzen. 1670 liess Colbert von dort den Haspler Benay kommen, damit er in Visieux bei Codrieux eine Musterhaspel-Anstalt errichte. In Folge seiner Verdienste wurde Benay geadelt.

Leonardo da Vinci hat nicht nur in der Malerei, Baukunst etc. sich unsterbliche Verdienste erworben, er hat auch der Spinnmaschine seine Aufmerksamkeit gewidmet. Es existirt von ihm eine Zeichnung, die eine Konstruktion für 2 Spindeln hat, die gleichzeitig verschiedene Geschwindigkeit haben. Ueber die praktische Verwerthung dieser Verbesserung ist nichts bekannt.

Verschiedene Spinnvorrichtungen existirten bereits, als Johann Jürgen in Wattenbüttel bei Braunschweig das Spinnrad construirte, welches für die nächsten Jahrhunderte massgebend blieb.

1586 erfand Anton Moller in Danzig die Bandmühle. Die aufgebrachten Arbeiter zerstörten dieselbe und warfen Moller in die Weichsel. In der Schweiz tauchte dieselbe Erfindung 1623 wieder auf und wurde wesentlich verbessert. Auf Drängen der Posamentirer und Bortenweber erneuerte 1719 Karl VI. das früher schon erlassene Verbot, die Bandmühle in Deutschland zu benutzen. Plötzlich erschien die Sache in einem anderen Lichte. 1718 war die Erfindung in Charlottenburg eingeführt und 1765 in allen brandenburgischen und sächsischen Ländern erlaubt, weil »die Zeiten sich geändert hätten.«

1589 erfand William Lee in Cambridge eine Strickmaschine. Die Veranlassung soll angeblich seine Eifersucht auf die Aufmerksamkeit gewesen sein, welche seine Geliebte bei seinen Besuchen dem Strickstrumpf widmete. Andere sagen, er habe die Maschine zur Erleichterung seiner stets strickenden Frau erfunden. Diese Galanterie bekam ihm in England sehr schlecht. Als der Pöbel ihn verfolgte, schützte ihn Elisabeth nicht; er musste nach Frankreich fliehen, wo Sully, der Minister Heinrich IV., ihn freundlich aufnahm. Maria von Medicis trug die ersten von Lee mechanisch hergestellten Strümpfe.

1730 verbesserte John Kay in Burry das Rietblatt, welches bisher aus schnell verschleissenden feinen Rohrstäbchen bestand. Er setzte Stäbchen von Metall ein. Derselbe erfand 1736 den Schnellschützen, indem er die sog. Peitsche anbrachte. Bisher warf bei mittelbreiten Geweben

der Weber mit der linken und rechten Hand das Schiffchen und benötigte bei sehr breiten Geweben einen Gehülfen, der es an der einen Seite aufhing und zurückwarf. Auch Kay wurde von benachbarten Webern als Störer ihrer Existenz in Leeds verfolgt und starb in Paris in grosser Armuth.

1728 verbesserte Falcon den Seidenwebstuhl und führte Cylinder mit durchbohrten Karten ein. Er hatte keinen besondern Erfolg. Jacques de Vaucanson verbesserte zwar bedeutend Falcons Erfindung, muss aber doch nur als Vorläufer Jacquards gelten, dessen epochemachende Erfindung eine eingehende Schilderung seines Lebenslaufes rechtfertigt. *)

*) Charles Marie Jacquard, geb. 7. Juli 1752 zu Lyon, war der Sohn von Jean Charles Jacquard, eines Werkmeisters in einer Fabrik, in welcher seidene, gold- und silberbrochirte Stoffe angefertigt wurden. Seine Mutter war Mustereinleserin.

Er wuchs bis zum 10. Jahre ohne Unterricht auf, um körperlich möglichst bald kräftig für die schwere Anstrengung des Latzenziehens und Webens zu werden. Hinter dem Rücken seines Vaters lernte er Lesen und Schreiben. Seine Mutter verlor er im 10. Jahre. Aus Abneigung gegen die Mühseligkeiten der Weberei trat er bei einem Buchbinder und Buchhändler in die Lehre. Als er im 20. Jahre auch seinen Vater verlor und nur ein kleines Besitzthum, ein 2 Meilen von Lyon gelegenes Häuschen und 1 Webstuhl erbt, wandte er sich dennoch der Weberei wieder zu, da ihm diese allein die Aussicht bot, seine Ideen zu Verbesserungen zu verwirklichen. Nach seiner Heirath mit der Tochter eines für reich geltenden Mannes, Namens Boichon, der ihm jedoch die zugesagte Mitgift nicht zahlte, gerieth Jacquard in Schulden und war genöthigt sein Haus im Dorfe Canzon an der Saone, die Wiege seiner Familie, zu verkaufen. Mittellos suchte er in seinem, an Erfindungen reichen Geiste die Quelle seiner Einnahmen. Seine Thätigkeit als Mechaniker wurde aber zunächst so schlecht bezahlt, dass er für den Unterhalt seiner Frau und seines Knaben in einem Gypsbruche in Buyey, unweit Lyon, arbeiten musste. Seine Frau betrieb zugleich ein Strohhutgeschäft in Lyon. So wurde er unter den drückendsten Verhältnissen 37 Jahre alt, als die ausbrechende Revolution ihn so begeisterte, dass er sich einreihen liess. Mit seinem 14jährigen Sohne sah man ihn auf den Wällen der Stadt als Unteroffizier unter den Vorposten. Als die Stadt sich ergab, musste er flüchten. Er trat mit seinem Sohne in die Convent-Armee ein und schied aus ihr erst nach vielen rühmlichen Ereignissen, als sein 16jähriger Sohn im October 1795 an seiner Seite gefallen war, und er durch die vielen im Namen der Freiheit verübten Verbrechen des militärischen Lebens überdrüssig war. 1796 kehrte er tiefbetrübt nach Lyon zurück, wo er den alten Glanz der blühenden Fabrikstadt nicht wieder fand. Es waren 40,000 Bewohner umgekommen und 10,000 hatten sich geflüchtet. Nur durch einen besonderen Directorialbeschluss erreichte man, dass eine Anzahl der geschätzten Industrie-Arbeiter in ihre Vaterstadt zurückkehrten.

Indessen war im Geiste Jacquard's die Erfindung zur Reife gediehen, durch die er das Loos der harten und geistlosen Kinderarbeit, nämlich des Latzenziehens am Webstuhl, verbessern wollte. 1801 erhielt er schon für diese, zwar noch complicirt arbeitende Maschine auf einer Industrieausstellung in Paris die bronzene Medaille. 1802 wurde ihm ein Erfindungspatent auf 10 Jahre verliehen, und es wurde ihm von der Stadt Lyon ein Arbeitslokal im Palais der schönen Künste eingeräumt, unter der Bedingung, unentgeltlich junge Weber in die Handhabung des neuen Webstuhles einzuweihen.

Die gleichzeitige Preisausschreibung von London und Paris aus, auf die Erfindung einer Maschine zur Herstellung von Fischernetzen, veranlasste Jacquard, ein grosses Modell zu errichten, welches die Aufgabe bestens löste. Einer seiner Freunde theilte dieses Resultat dem Bürgermeister von Lyon mit, der ihn bald zu sich beschied und den Befehl des ersten Consuls ihm mittheilte, sich nach Paris zu begeben und zwar in Begleitung eines Gensdarmen. Bonaparte empfing ihn mit den verblüffenden Worten, ob er der sei, der behauptete, machen zu können, was Gott selbst nicht möglich sei, nämlich einen Knoten

Es sind noch folgende Erfindungen zu nennen, welche die Textil-Industrie mächtig beeinflusst haben:

1738 erfanden Lewis Paul und Wyatt eine Spinnmaschine für Baumwolle, hatten jedoch nur geringen Erfolg.

in eine gespannte Schnur. Dann aber beglückwünschte er ihn und ermuthigte ihn zu weiteren Erfindungen. Er erhielt 1804 die grosse goldene Medaille und 3000 Frcs. Belohnung von der zur Prüfung zusammen berufenen Commission und ferner eine Anstellung im Conservatorium der Künste und Gewerbe. Hier fand er grosse Anregung durch die Sammlungen von Modellen und benutzte auch die frühere, von Vaucanson erfundene Maschine, um einzelne Theile seines Webstuhles zu verbessern. Nur kurze Zeit verlebte Jacquard in Paris, da ihn Lyon zur Leitung des Arbeitshauses zurückberief. Die drückenden Verhältnisse seines neuen Lehramtes wurden erst 1806 durch ein kaiserliches Decret verbessert, welches der Stadt anbefahl, ihm 3000 Frcs. Jahresrente und nach seinem Tode seiner Frau die Hälfte zu zahlen. Hierfür musste er sich jedoch verpflichten, alle seine Maschinen der Stadt Lyon abzutreten und ihr allein seine Thätigkeit zu widmen. Anstatt dass er nun in Ruhe und Glück die Früchte seiner Arbeit geniessen konnte, begannen von 1808 die Kabalen und Intriguen gegen die neue Maschine und ihren Erfinder. Neid, Missgunst, Bosheit und vielleicht noch eine zu grosse Milde und Nachgiebigkeit im Wesen Jacquard's waren die Ursache, dass er immer mehr und mehr chikanirt wurde. Die Arbeiter wurden gegen ihn gehetzt, so dass sie fehlerhaft an der neuen Maschine arbeiteten, die Besteller nahmen ihre Aufträge zurück, andere klagten auf Schadenersatz. Auf dem Platze Ferraux ging man so weit, seine Maschine und Modelle öffentlich zu verbrennen, ohne dass der Magistrat eingriff und das bedrohte Leben Jacquard's beschützte. Ja, er entzog ihm sogar seine Pension und der Gewerberath verurtheilte Jacquard auch wirklich zum Schadenersatz. Nur mit Mühe erlangte Jacquard den Aufschub der Urtheilsvollstreckung und führte dann die Kläger ad absurdum, indem er in Gegenwart vieler Zuschauer im Palast St. Pierre ein alle Erwartungen übertreffendes Mustergewebe auf seiner Maschine herstellte. Nun trat der Umschlag ein. Die Weber gaben Jacquard eine öffentliche Ehrenerklärung und nach und nach bürgerte sich seine Maschine überall ein. Die Stadt gab ihm die entzogene Pension zurück und liess sein Portrait durch einen geschickten Maler anfertigen und auf seiner Maschine weben. Dieses ist noch heute eine Zierde des Museums in Lyon. Die Regierung endlich ertheilte Jacquard 1810 das Kreuz der Ehrenlegion.

So war er 67 Jahre alt geworden und da er das Ziel seines Lebens erreicht sah, zog er sich von der Oeffentlichkeit auf sein Besitzthum in Oullins bei Lyon zurück.

Bescheidenheit und Uneigennützigkeit waren seine Tugenden. Er grollte Lyon nicht und glaubte, er habe immer noch mehr erhalten, als er verlangt habe. Nur die Schrecken jener Verfolgung verfolgten ihn in den Träumen kurz vor seinem Tode.

Er starb 1834 den 7. August in seinem 83. Lebensjahre.

Der Mechanismus der Jacquard-Maschine ist in den Annalen des arts et manufactures 1808, Tome XXX, Seite 214, in folgender Weise geschildert: »Dieser Webstuhl ist die glückliche Anwendung zweier sehr sinnreicher Mittel, welche die Kunstweberei Falcon und nachher dem berühmten Vaucanson verdankt. Für sich angewendet, trugen diese beiden Mittel zu demselben Zwecke bei, aber sie erreichten ihn nicht; verbunden jedoch mit der Intelligenz und den Vervollkommnungen Jacquard's, bieten sie einen vollständigen, nicht zu bestreitenden Erfolg.

»Der Mechanismus, welchen Jacquard zum Ersatz der Latzen- oder Litzenzieher erfunden hat, ist zusammengesetzt aus Haken (Platinen), an welchen die Korden der Harnisch-Litzen befestigt sind, welche die Schnürung des Stuhles ausmachen. Diese Litzenträgerhaken werden vermittelt eines eisernen Messers (Leiste) in Bewegung gesetzt, welches an einem Gestelle befestigt ist, das durch einen einzigen Fusstritt auf und nieder bewegt wird.

»Mehrere Streifen durchlöcherter Pappe, nach dem Muster des Stoffes zusammengesetzt, sind mit ihren Enden zu einer Kette ohne Ende verbunden, deren Länge dem

James Hargreaves suchte als einfacher Weber das zu ver-spinnende Material leichter zu bewältigen. Seine Maschinen wurden ihm mehrere Male zerstört.

Es wurden zwar nach und nach tausende Spinnmaschinen nach seiner Erfindung in England, Deutschland und Frankreich errichtet, Hargreaves lebte aber, gelähmt durch einen Schlagfluss, in grösster Dürftigkeit. Er starb in seinem 84. Jahre 1803.

1768 drang Arkwright mit dem verbesserten System von Lewis Paul-Wyatt durch.

Grosses Aufsehen machte die Spinnmaschine von Samuel Crompton, welche viel feineres Garn lieferte. Durch Preisgebung der Erfindung hoffte er Verfolgungen zu entgehen und durch öffentlichen Dank belohnt zu werden. Er erhielt 1780 aber nur die geringe Summe von 106 Pfund.

auszuführenden Muster entspricht. Diese Karten sind über ein Prisma (viereckige Walze), gegenüber den Nadeln, in dem oberen Theile der Maschine aufgelegt.

»Ist die Maschine in Ruhe, so sind alle Litzenhaken geradestehend und ruhen auf dem Messer (Leiste), welches sie zusammen oder einzeln aufhebt. Aber jedesmal, wenn der Arbeiter seinen Schemel niedertritt, setzt er die Karten in Bewegung, welche, da sie an einigen Stellen (der Musterung entsprechend) durchlöchert und an andern voll sind, die Haken, welche die Litzen tragen, zurückstossen, oder an ihrem Platze lassen, so dass nur die Fäden der Kette, welche mit den Haken in Verbindung stehen, die nicht aus dem Bereiche des Messers zurückgedrängt worden sind, für den Durchgang des Schützen erhoben werden. Die grosse Zahl der Karten, die man nacheinander auflegen, die Leichtigkeit, mit der man sie im Laufe der Arbeit wechseln kann, bieten ein leichtes und sicheres Mittel für die grössten Muster.

»Jacquard hat durch die Zusammensetzung seiner Karten ein ebenso einfaches, wie sinnreiches Mittel erfunden. Seine Kenntnisse der Druckerei haben ihn in den Stand gesetzt, mit beweglichen Lettern Tafeln zusammenzusetzen, durch deren Hülfe er seine Karten druckt und geeignet macht, die Zeichnungen aufzunehmen.

»Durch dieses Mittel kann jeder Arbeiter von gewöhnlicher Fähigkeit mit Leichtigkeit und Genauigkeit alle Arten Muster einlesen, so dass man in einer Stunde dieselbe Arbeit verrichten kann, welche bei dem alten Verfahren mehrere Tage erforderte. — «

1834 wurde in und um Lyon die Jacquard-Maschine bereits auf 30,000 Webstühlen angewandt. Trotzdem erfolgten nur kärgliche Beiträge zur Errichtung eines Denkmals, welches erst 1840 durch die reichlicheren Spenden des Auslandes zu Stande kam. Auf dem Sothanyplatz in Lyon steht ein von Fagatier gearbeitetes Bronze-Standbild mit der Inschrift:

A. Jacquard
La ville de Lyon reconnaissante.
MDCCCXL.

Die Vervollkommnung der Jacquard-Maschine zur möglichst geeigneten Verwendung zu allen Webearten, sei es für die feinsten Mousseline, wie für die derbsten Teppiche und speziell in Verbindung mit der Dampfkraft verursachte, dass in allen Ländern eine grosse Anzahl Patente auf solche Veränderungen und Verbesserungen genommen wurden.

Man führte die Doppelhebungen, Ersparungen an Karten und Ersatz derselben durch andere Vorrichtungen ein. Auch elektrische Apparate setzte man in Bewegung, um die Hebung der Platinen auf anderem Wege zu erreichen.

Nähere Angaben und Zeichnungen sämmtlicher Theile und Vervollkommnungen der Jacquard-Maschine sind in der, vom Verein zur Beförderung des Gewerbflusses in Preussen »gekrönten Preisschrift« von Prof. Friedr. Kohl in Chemnitz, Berlin 1873, Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung, nachzusehen.

Gekränkt durch die Erbärmlichkeit der Menschen, zog er sich 10 Jahre von der Spinnerei zurück, als er sich dann wieder derselben widmete, erhielt er 1800 500 Pfund und 1811 5000 Pfund Belohnung, nachdem bereits in 360 Fabriken $4\frac{1}{2}$ Millionen Spindeln nach seinem System in Thätigkeit waren, welche 70,000 Spinner und 150,000 Weber beschäftigten. Mit Recht hatte er die 10fache Summe erwartet. Niedergedrückt und in kümmerlichen Verhältnissen starb Crompton 1827. Die Anerkennung des Vaterlandes kam wie gewöhnlich zu spät. 1862 wurde ihm eine erzene Colossal-Statue in Preston errichtet und veranstaltet, dass seine Werkzeuge im Kensington-Museum aufbewahrt werden. *)

Weitere Verbesserer der Spinnmaschinen sind Richard Roberts, Edmund Cartwright und Josua Heilmann. Letzterer erfand in Mülhausen im Elsass die Kammgarn-Maschine, die aber erst 1849 zur Anerkennung kam. Auch Philippe de Girard erfand 1810 eine Spinn-Maschine.

Unter den wichtigsten Erfindungen der jüngsten Zeit sind hervorzuheben die der Nähmaschine durch Walter Hunt und Elias Howe (1834—1846), welche durch Singer, Wheeler und Wilson verbessert und verbreitet wurde, ferner der Kettenstich-Maschine durch E. A. Gibbs in Virginia 1857.

Die Folgen der Jacquard-Maschine in artistischer Hinsicht sind minder glänzend. Es liegt einfach der Grund in der durch sie erfolgten grösseren Arbeitstheilung. Da jede Zeichnung gewebt werden konnte, so verfielen spekulative Fabrikanten auf die Ausbeutung der Sucht des Publikums, stets das Neue ohne Wahl dem Alten vorzuziehen. Es wurden demgemäss Zeichner beschäftigt, die mit dem Charakter der Webe-Ornamentik fast gar nicht vertraut waren. Die naturalistischen Studien wurden verworthen, um ähnlich wie in der Gobelin-Manufaktur in Paris Blumen und Figuren mit Schatten und Licht wiederzugeben. Es bildeten sich Zeichner aus, welche auf dem Netzpapier jegliche plastische Wirkung durch Atlas-, Köper- und Taft-Bindung erzielten. Die Jacquard-Maschine kann Alles weben, wenn nur auf dem Netzpapier Alles vorgerichtet ist. In Leinwandmast entstanden Historiengemälde, Portraits, Landschaften etc. Man beachtete nicht, dass solche Schattirungen absolut ungeeignet für ein Material sind, welches je nach dem Standpunkte des Beschauers verschiedene Lichtwirkung zeigt. Wie störend ist, z. B. bei Köpfen, wenn man dunkel erblickt, was kurz vorher noch leuchtend hervortrat. Das Verlassen des Principes der Flächenmuster, Alles in gleicher Fläche zu weben und nicht hinter-, sondern nebeneinander zu placiren, wurde verderblich.

Bedeutende Künstler, wie Schinkel und Bötticher, überschätzten diese Neuerungen, Zeichnungen mit reichen Schattirungen weben zu können. Die Ornamente, welche Schinkel für die Vorhänge der Rotunde des Berliner

*) Jetzt sind durchschnittlich 36 Millionen Spindeln allein für Baumwolle thätig, von denen circa 26 Millionen auf England und $5\frac{1}{2}$ Millionen auf Deutschland kommen.

Museums und für das Palais Friedrich Carl componirte, haben theilweise grazieuse Linien, zeigen aber sonst zu sehr den Charakter des Stein-Ornamentes und die unstilistische Schattirung der Blätter. Bötticher ging von der Weberei zur Architektur über, gab ein vortreffliches Handbuch der Weberei heraus und war der erste, welcher einige schöne Gewebe des Mittelalters, soweit sie damals in und um Berlin bekannt waren, in den Vorbildern für Handwerker und Fabrikanten publicirte.

Die Frage dürfte nicht überflüssig sein, wie in alter Zeit das Verhältniss der Zeichner zu den ausübenden Webern war. Das heutige Verhältniss wird man in späterer Zeit als ein Curiosum der Verfallzeit ansehen, denn nichts ist unerquicklicher und unorganischer, als dass in den Weltstädten die Zeichner in den grossen Ateliers für Ornamentik jährlich sich abplagen, alle früheren Motive aller Stilepochen aufzufrischen, zu variiren und meistens zu verschlechtern, um dem Moloch der Mode Neues zu bieten. Solche Ateliers stehen in einer zu losen Verbindung mit der Technik und den Bedürfnissen der einzelnen Fabriken. Sie sind jedoch so lange nothwendig, als der einzelne Fabrikant nicht die persönliche Begabung hat, seine Muster selbst zu erfinden, oder einen besonderen Zeichner, der zugleich Werkführer ist, anzustellen.

Als alle Welt in der Mitte des 19. Jahrh. zufrieden war mit dem, was in Paris Neues erschien, reisten jährlich die reichen Fabrikanten mit einer gut gefüllten Börse nach Paris, kauften die neuesten Muster und hatten ausser der Annehmlichkeit des dortigen Aufenthaltes die Befriedigung, die Repräsentanten der Kunstindustrie zu sein, die für die nächste Saison im Vollbesitze des Schönsten sind, dem sich Alles beugt. Man kaufte theils fertige Waare zum Copiren, theils die auf Lager vorrätthigen Entwürfe der Zeichner. Eine Wendung zum Bessern ist zwar bemerkbar, da nunmehr auch in Deutschland und Oesterreich Ateliers sind, welche von Künstlern geleitet werden, welche gründliche Studien gemacht haben. Ein grosser Uebelstand ist die Lage vieler Fabriken in entlegenen kleinen Provinzstädten und Dörfern, welche das Heranziehen solcher Kräfte, die nur in grossen Centren der Kunstindustrie, wo Museen und Bibliotheken Anregung bieten, gedeihen, erschwert. So lange nun diese Fabriken nicht verlegt werden, oder die Fabrikantensöhne keine gediegene artistische Fachbildung geniessen, sind die Ateliers der grossen Centren zur Aus-hülfe nöthig.

Das war in alter Zeit normaler. Für die feinere Weberei erfand der Weber oder Werkmeister der grösseren Fabriken die Muster, und nur bei grossen Stickereien und Gobelin-Wirkereien holte man den Maler heran, um den Carton zu entwerfen. Gewiss war auch in alter Zeit Arbeits-theilung, aber nicht in der schlimmen Weise, dass man sagen konnte: »Was er webt, das weiss kein Weber« und »Wie die Zeichnung gewebt wird, weiss kein Zeichner.« Letzteres ist besonders der Fall, wenn Architekten die Entwürfe liefern, um die Gesammtdecoration einheitlich zu gestalten. Die Folge ist dann, dass auch die Gewebe an die Steinornamentik

erinnern, d. h. »wie gehauen, aber nicht wie gestochen« erscheinen. Sind Maler die Zeichner der Gewebe, so fällt ihnen schwer, diejenigen Motive festzuhalten, die durch Wiederholung gewinnen. Sie sind zu sehr gewohnt, apparte Bilder zu entwerfen. Die Verbände und der Gemein-sinn der Weber waren in alter Zeit so stark, dass das individuelle Heraustreten einer künstlerischen Kraft sehr beschränkt war. Er musste der Gesamtheit dienen und seine Entwürfe zur allgemeinen Begutachtung und Benutzung preisgeben. Das war also der Gegensatz zum Musterschutz. Charakteristisch ist für die alten Epochen daher der einheitliche Gesamt-charakter, da gleichsam die Zunft jegliches Neue zur Allgemeinheit durch Kritik, Auswahl etc. ummodelte und jeder Einzelne gewohnt war, nur das zu bringen, was der allgemeinen Anschauung entsprach. Wie die Bauhütten ihre festen Normen in Konstruktionen hatten, so war in bescheidenere Weise in jedem Kunsthandwerk die Tradition die Norm, die zu durchbrechen Niemanden einfiel.*) Der einheitliche Stil ergab sich fast von selbst.

Eine Ausnahme bietet die Zeit von 1350 bis 1500 in Italien. Die Maler kamen bei besonderen Festen in die Städte und verkauften dem Landvolke ihre Heiligenbilder, nahmen Bestellungen auf, z. B. die Schutzpatrone für Kirchen- und Haus-Altäre zu malen etc. Als nun damals es üblich wurde, die reichgestickten Heiligenbilder auch zu weben, haben Maler für solche Gewänder die typischen Darstellungen der Madonna, des

*) Als die Weber nicht mehr für und auf dem Frohnhof (Herrenhof) arbeiteten, sondern als Zunft sich organisirten, übernahm die Stadt die Aufsicht und gleichsam auch die Garantie, dass ihre Waare nicht durch die Willkür des Einzelnen den guten Ruf verlor. Im Gegensatz zum Frohnhofsbetrieb, in welchem die Arbeiter, Capitalien und Einrichtungen Eigenthum eines Herrn waren, und wo dessen Beamte oder Aufseher die Aufgaben feststellten, gaben nun die Städte die Normen an, und zwar auf Grundlage der Berathungen der Zunftmeister. Die Verbände wurden durch die Städte unterstützt, indem zur allgemeinen Benutzung grosse Gebäude, wie z. B. Tuchhallen, Wollküche und Walkhäuser errichtet wurden. Die Kleinmeister mussten mit ihrer beschränkten Erfahrung sich unterordnen, so dass der Ruf der städtischen Waare auf dem Weltmarkte nicht gefährdet wurde. Solche Garantien waren für die damalige Grossindustrie wichtig. Finden wir doch auch heute oft Klagen in den Berichten der Handelskammern, dass einige »billig und schlecht« arbeitende Fabrikanten den Ruf der Stadt gefährden.

So war damals in der Tuchweberei das Kratzen der Wolle untersagt; sie musste gekämmt werden. Die Breite, Länge und Güte des Tuches war vorgeschrieben. Schlechtes Falten, Rauhen, Noppen und Färben war mit Strafe belegt etc. Der Fabrikant musste das Tuch mit seinem Zeichen versehen und erhielt nach der Prüfung das Siegel der Stadt, als renommirte Marke.

Die einzelnen Bestimmungen solcher Zünfte über die Arbeitszeit, Beschäftigung der Frauen, Aufnahme der Lehrlinge findet man eingehend in »Die Industrie am Niederrhein und ihre Arbeiter«, von Alphons Thun (Leipzig, Dunker & Humblot, 1879). Der Uebergang der Zünfte zur heutigen Grossindustrie ist sehr lehrreich. Was auf der einen Seite durch Gewerbefreiheit gewonnen, ist auf der anderen durch einseitige Entfaltung vernachlässigt worden. Die künstlerische Ausstattung wurde in vielen Industriezweigen unterschätzt und der Willkür um so mehr Spielraum gelassen, als das »Neue« fast urtheilslos gekauft wurde. Das Beste der alten Zeit zum Vergleich heranzuziehen, ist erst in jüngster Zeit als geeignetes Mittel erkannt worden, dieser Willkür Schranken zu setzen.

Abendmahls etc. den Webern geliefert. Oft mögen auch die Werkmeister als Zeichner die allgemein bekannten Darstellungen sich aus Holzschnitten etc. zurecht gelegt haben. Im Allgemeinen sind diese Muster als unstilistische unerquicklich, denn die Figuren sind nicht für die Wiederholung berechnet. Man merkt das fremde Element, welches als Selbstzweck nicht der dienenden Kunst angehört.

Unterscheiden wir, dass das Webeornament ebenso sehr den Charakter der Fläche als das Rhythmische der Wiederholungen festhalten muss, so ergibt sich klar, dass die Ausbildung der Werkzeichner nicht auf den Maleracademien möglich ist, wo die Gesetze der Beschränkung im Material und der Technik durch zu geringe Uebung nicht genügend eingeprägt werden. Das hat jene früheren Epochen zur Blüthe gebracht, dass die Zeichner nicht nur tüchtig zeichnen konnten, sondern auch nicht in Gefahr waren, ihre Sphäre zu verlassen. Sie behielten den festen Boden des Handwerks unter ihren Füßen.

Die Poesie der Weberei.

Nachdem wir die historische Entwicklung der Textilkunst bis zu unserem Jahrhundert verfolgt haben, bleibt die Blütenlese der Poesie noch als die dankbarere Aufgabe übrig.

Wir haben in der Einleitung schon hervorgehoben, wie ausserordentlich hoch die alten Völker die sinnreiche Technik der Weberei stellten und sie als göttliche Erfindung priesen. Wir haben den Einfluss nachgewiesen, den die Webeornamentik auf die Architektur und verschiedene Industriezweige ausgeübt hat, und somit ist es nur folgerichtig, wenn auch der Einfluss auf die Dichtung erwähnt wird. Die Erkenntniss, dass die Weberei die höchsten Segnungen der Cultur, Gewerbfleiss, Reichtümer, Schutz und Verschönerung unseres Daseins uns gebracht, hat viele Dichter veranlasst, sie zu schildern. Besonders begeisterte das geheimnissvolle Entstehen des Webe-Gebildes zu Vergleichen mit dem menschlichen Leben und Schicksal.

Wenn heute die in Fabriken der allgemeinen Betrachtung entzogene Weberei als Maschinenwerk nicht mehr den gleichen Zauber ausübt, so ist es doch zweckmässig, früher geläufige Vorstellungen wieder aufzufrischen, damit das Interesse für eine vergangene und auch in unserer Zeit sich stets weiter entwickelnde Culturarbeit rege bleibt.

Aus ältester Zeit sind schöne Stellen in der Bibel zu finden. Der Psalmist singt von Gott: Licht ist Dein Kleid, das Du anhast und Du breitest den Himmel als einen Teppich.

Hiob sagt: Meine Tage sind leichter dahingeflogen, wie ein Weberschifflein.

In der Edda heisst der Himmel der Windweber der Wanen.

An der Weltesche Ysdragil oder Isdragal haben die Nornen die Fäden der Weltgeschicke geknüpft. Die Esche wird als Weltenbaum, auch

als Baum des Webstuhles angesehen, auf welchem das von den urgeborenen Töchtern der Erda verfertigte Gewebe aufgezogen wird.

Mystisch singt Julius Mosen in seinem Ahasver von Gott und der Natur:

Es rauscht der Webestuhl der Weltgeschichte,
Die Weberei Natur wirkt sonder Rast,
Vor Gott wird immer ihr Geweb zu nichte.

Fritz Reuter sagt von Freud und Leid: sei sünd Uptog un Inslag, un woll den, bi den ut beden en fastes Gewew ward! De Thran', de ut Weihday (Leid) geburen is, hett so gaud ehren Inslag von Hoffnung, as de Freudenthranen ehren Inslag von Furcht.

Ut de Franzosentid 14 Kapitel.

In »Kein Hüsung« sind die schönen Stellen zu finden, wie die Liebe und wie der Winter webt:

Un in ihr Hart¹ dor wirkt und wewt
De Leiw² ein sinnig Bild tausamen;
Wat lang all dod, wat frisch noch lewt,
De ollen Öllern un de Kinner,
De fott³ sei in den riksten Rahmen
Un wewt in ehr Gewew herinner
Mit goldnen Faden Glück un Segen.
Wo schütt⁴ ehr Spaul⁵ so lustig roewer,
Wo fleit⁶ sei fast de Lad dorgegen!
De Leiw, dat is en dägten⁷ Wewer!

— — — — —
Un buten⁸ wirkt en annern Wewer,
Schütt auch sei Spaul recht lustig roewer;
Hoch up den Barg, dor steiht sin Stauhl⁹;
Hei leggt¹⁰ sick rup mit ganzen Liw¹¹,
Wo knirrt und knarrt dat oll Gedriw¹²;
Wo klappt de Lad, wo sust de Spaul!
De Stormwind wewt sin Winterwand
Sin Uptog¹³ Nacht, sin Inslag Snei¹⁴ —
Un singt dortau ne Melodei,
De brust so schurig¹⁵ dorch dat Land,
As wiren rut de bösen Geister:
Is ok en dägten Wewermeister.

Bei den Römern wie bei den Griechen sassen Abends die Frauen, Töchter und Mägde spinnend im Atrium. Der Rocken ward unter dem Arm gehalten, der Faden benetzt, und die zu Knäueln gesponnenen Fäden wurden in Körben verwahrt. Catull beschreibt dieses:

Und die Finger rupfen rüstig ihr ewiges Tagwerk,

Und die Linke fasste den Rocken mit Wolle bekleidet,

¹ Herz — ² Liebe — ³ fasst — ⁴ schießt — ⁵ Spule, Weberschiffchen — ⁶ schlägt — ⁷ tüchtiger — ⁸ draussen — ⁹ Stuhl — ¹⁰ legt — ¹¹ Leib — ¹² Getriebe oder Webvorrichtung — ¹³ Aufzug oder Kette — ¹⁴ Schnee — ¹⁵ schaurig.

Und ihre Rechte zog mit langgestreckten Fingern
 Sanft den Faden herab, und indessen der Daumen ihn drehte,
 Lief die länglichrunde zierliche Spindel im Kreise.
 Aber beständig war die Arbeit vom Zahne geschlichtet;
 Auch blieb an der trockenen Lippe manch Fäserchen Wolle,
 Das zuvor den glatten Faden verrauhte, hangen.
 Und vor den Füßen verwahrten geflochtene Körbe
 Zartes Vliess von schneeweiss glänzender Wolle der Lämmer.
 Dieses zerzupften sie jetzt und sangen mit silberner Stimme
 Göttliche Wechselgesänge vom Schicksal.

Aus dem Schluss dieses Gedichtes ersehen wir, dass Spinnlieder schon in ältester Zeit üblich waren. Es heisst:

Gern auch singet die Sklavin und dreht die emsige Spindel;
 Denn der muntre Gesang kürzt und versüsst die Müh.

Catull lässt die Parzen zu ihrer Arbeit singen:

Spindeln, lauft und drehet die Fäden! lauft, hurtige Spindeln!

Clotho, Lachesis und Atropos heissen die 3 Schicksals-Göttinnen der Griechen, von denen die erste den Rocken hält, die zweite den Faden spinnt und die dritte ihn abschneidet.

Bei Homer heisst es:

Dort dann erduldet er,
 Was sein Loos ihm bestimmt, und die unerbittlichen Schwestern,
 Als ihn die Mutter gebär, in den werdenden Faden gesponnen.

Bei Virgil:

Rollt ab solch Zeitalter, ihr Spindeln! sprechen mit Einmuth
 Schon mit dem ewigen Schluss des Weltschicksales die Parzen.

Hellblondes Flachshaar und blaue Augen wie blühender Flachs galten bei den Germanen als höchste Schönheit. Frigga, die hohe Göttin der Ehe, wurde im Schleier mit dem Spinnrocken abgebildet.

Melodisch ist das Spinnlied Bürgers:

Hurre, hurre, hurre!
 Schnurre Rädchen, schnurre!
 Trille Rädchen lang und fein,
 Trille fein ein Fädelein,
 Mir zum Busenschleier.

Hurre, hurre, hurre!
 Schnurre Rädchen, schnurre!
 Weber webe zart und fein,
 Webe fein ein Schleierlein
 Mir zur Kirmessfeier.

Hurre, hurre, hurre!
Schnurre Rädchen, schnurre!
Aussen blank und innen rein
Muss des Mädchens Busen sein,
Wohl deckt ihn der Schleier.

Hurre, hurre, hurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
Aussen blank und innen rein,
Fleissig, fromm und sittsam sein,
Locket wackre Freier!

Der chinesische Dichter Schükling singt:

Nichts bescheert ist einem Mädchen,
Als allein
Still zu spinnen seines Glückes Fädchen,
Ob sie Jungfrau bleibe,
Oder sei vermählt.
Schande jedem Weibe,
Dem die Spindel fehlt!
Wenn der Kaiser sie zu seiner
Gattin wählt,
Spinne sie das Fädchen
Um so feiner.

Sacuntala vergleicht ein Weib mit röthlichem Seidengewande mit der erwachenden Morgenröthe. Die Perser sagen von der Seide, dass sie wie Wasser schimmere.

Garzoni ruft entzückt aus: Leuchtet nicht ein seidenes Kleid gegen ein wollenes, wie der Tag gegen die Nacht?!

Unter unseren deutschen Dichtern sind es gerade die bedeutendsten, welche die tiefen Räthsel des Werdens und Verbindens durch Bilder schildern, die der Technik des Webens entlehnt sind. Goethe sagt von der Natur:

So schauet mit bescheidnem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wo Ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein hinüber, herüber schiessen,
Die Fäden ungesehen fliessen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.
Das hat sich nicht zusammengebettelt,
Sie hats von Ewigkeit angezettelt,
Damit der ewige Meistermann
Getrost den Einschlag werfen kann.

Der Erdgeist spricht in Goethes Faust:

In Lebensfluten, im Thatensturm
 Wall ich auf und ab,
 Webe hin und her!
 Geburt und Grab
 Ein ewiges Meer,
 Ein wechselnd Weben,
 Ein glühend Leben;
 So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
 Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

An anderer Stelle sagt Goethe scherzend:

Alle Menschen gross und klein
 Spinnen sich ein Gewebe fein,
 Wo sie mit ihrer Scheren Spitzen
 Gar zierlich in der Mitte sitzen.
 Wenn nun darein ein Besen fährt,
 Sagen sie, es sei unerhört,
 Man habe einen Palast zerstört.

Nächst Goethe hat W. Jordan die Poesie der Weberei am meisten verherrlicht. Die Nornen in seinem Nibelungen-Epos singen:

Es formt unser Finger	Wohl gönnen die Götter
Aus ewigem Vorrath	Des lauterer Lichtes
Den Faden des Lebens,	Allmählig zu mehren
Das einzelne Loos.	Das menschliche Mass.
Wir spinnen und spulen	Doch die Nachtwelt beneidet
Und weifen und weben	Das Wachsthum gen Walhall,
Den Teppich der Thaten	Und Theil hat die Tiefe
Am Webstuhl der Welt.	Am sterblichen Stoff.
Gezogen vor Zeiten	Sie mengt in die Muster
Von uns ist der Zettel,	Verbotene Bilder:
Dein eigen der Einschlag,	Da trübt sich die Treue,
Das Muster, o Mensch!	Da schwindet der Schwur;
Doch je schöner Dein Schiffel	Da knüpft sich der Knoten,
Die mächtigen Maschen	Verwirrt das Gewebe,
Zum Bilde verbunden,	Und schnell dann zerschneidet's
Je näher der Neid.	Die Scheere der Schuld.

In seinem Epos »Hildebrands Heimkehr« heisst es:

Der Gott, der die Gaben des Geistes verwaltet,
 Bspannt schon weit vor der Wiege den Webstuhl,
 An welchem die Seelen gewoben werden.
 Er nimmt als Aufzug die Neigung der Ahnen
 Und was eingeboren und eingebildet,
 Urmütter bevorzugt, Urväter vermocht.

Beschreibt Homer den Gürtel der Venns, welchen die stolze Juno benöthigte, so besingt Jordan im nordischen Epos den unheilvollen Gürtel Brunhilds, den Siegfried für Günther lösen musste und der in Chrimhilds Besitz zur Todfeindschaft, zu Siegfrieds Tod und der Nibelungen Unter-
gang führte. Sinnig hat W. Jordan diesem Zaubergürtel das poetische Beiwerk verliehen:

Sieh, Günther, diesen Gürtel: Auf goldenem Grunde
Gewahrst du schwimmend auf schwankenden Wellen
Zwischen blühenden Mummeln die minnigste Maid.
Oben das Antlitz, Busen und Arme
Und der liebliche Leib bis zum Nabel hinunter
Sind voll üppiger Anmuth; doch im unteren Fortsatz
Verschmelzen die Schenkel, umschmiegt von Schuppen
Zum gefühllosen Fischweib. Befestigt der Gürtel
Mein Gewand für die Nacht, so bin ich unnahbar.
Ihn wob einst Wieland der schönen Wachhild,
Dem Wasserweibchen; Hunding gewann ihn
Von Wachhilds Tochter, der zarten Mechthilde
Durch ruchlosen Raub.

Schiller preiset nicht nur die Frauen, welche himmlische Rosen ins irdische Leben flechten und weben, er besingt auch die damals so bedeutende Ausfuhr des deutschen Leinens:

Glänzend umwindet der goldene Lein die tanzende Spindel,
Durch die Saiten des Garns sauset das webende Schiff.
Fern auf der Rhede ruft der Pilot, es warten die Flotten,
Die in der Fremdlinge Land tragen den heimischen Fleiss.

Er vergleicht in seinem »Spaziergang« die Flur mit einem Teppich:

Jene Linien sieh, die des Landmanns Eigenthum scheiden,
In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt,
Freundliche Schrift des Gesetzes, des menschenhaltenden Gottes,
Seit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe verschwand.

Demeters Webschiff ist der Pflug. Die Furchen des Saatfeldes gleichen dem Einschlag, den geduldig der Landmann hin und herführt. Aehnlich lässt Pindar Cyrene sagen:

Nimmer liebt sie des Gewebes
Ewig wiederkehrende Wege.

Zum Schluss noch Goethes Spruch, der sich bei allen Schülern, welche die Weberei und ihre Ornamentik studiren, nicht bewahrheiten möge:

Das preisen die Schüler aller Orten
Und sind doch keine Weber geworden!

Beschreibung der einzelnen Tafeln des Werkes „Ornamente der Gewebe“.

Das Werk war ursprünglich auf 100 Tafeln projektirt, da aber während der Herausgabe eine sehr grosse Anzahl alter Gewebe in den theilweise in jüngster Zeit entstandenen und ergänzten Museen und Privatsammlungen, ferner in Kirchen etc. von mir copirt wurde, musste ich die Zahl der Tafeln auf 160 erhöhen. Auch musste ich von dem früheren Princip, möglichst die Originalgrösse beizubehalten, abgehen, um nur das Wichtigste unterzubringen. Eine chronologische Reihenfolge war nicht einzuhalten und somit blieb nur der Nothbehelf, eine Tabelle nachträglich beizufügen, wie die Tafeln neu zu gruppiren sind.

Der Text für die einzelnen Tafeln musste der alten Nummerirung entsprechen.

neu — alt	neu — alt	neu — alt	neu — alt
1 — 1	41 — 62	81 — 63	121 — 85
2 — 2	42 — 104	82 — 58	122 — 67
3 — 3	43 — 15	83 — 87	123 — 76
4 — 4	44 — 12	84 — 98	124 — 91
5 — 5	45 — 10	85 — 75	125 — 74
6 — 6	46 — 14	86 — 61	126 — 50
7 — 21	47 — 20	87 — 57	127 — 49
8 — 151	48 — 22	88 — 114	128 — 94
9 — 13	49 — 28	89 — 126	129 — 77
10 — 144	50 — 38	90 — 60	130 — 93
11 — 145	51 — 88	91 — 82	131 — 90
12 — 97	52 — 16	92 — 134	132 — 73
13 — 34	53 — 17	93 — 157	133 — 122
14 — 29	54 — 131	94 — 148	134 — 123
15 — 19	55 — 119	95 — 121	135 — 149
16 — 100	56 — 30	96 — 37	136 — 159
17 — 99	57 — 32	97 — 106	137 — 155
18 — 95	58 — 40	98 — 56	138 — 130
19 — 33	59 — 125	99 — 52	139 — 146
20 — 136	60 — 66	100 — 54	140 — 142
21 — 9	61 — 143	101 — 69	141 — 156
22 — 127	62 — 64	102 — 135	142 — 141
23 — 138	63 — 8	103 — 48	143 — 137
24 — 71	64 — 53	104 — 81	144 — 139
25 — 96	65 — 107	105 — 120	145 — 154
26 — 35	66 — 27	106 — 72	146 — 152
27 — 36	67 — 140	107 — 101	147 — 103
28 — 129	68 — 45	108 — 133	148 — 153
29 — 11	69 — 26	109 — 128	149 — 147
30 — 110	70 — 42	110 — 46	150 — 158
31 — 111	71 — 51	111 — 109	151 — 117
32 — 58	72 — 39	112 — 113	152 — 118
33 — 105	73 — 28	113 — 86	153 — 112
34 — 59	74 — 41	114 — 65	154 — 150
35 — 23	75 — 43	115 — 102	155 — 132
36 — 24	76 — 31	116 — 83	156 — 115
37 — 25	77 — 70	117 — 89	157 — 124
38 — 18	78 — 55	118 — 79	158 — 160
39 — 7	79 — 80	119 — 84	159 — 116
40 — 47	80 — 92	120 — 44	160 — 108

1. **Altägyptische** Gewebe, circa 1000 vor Chr. verfertigt, aufbewahrt im Louvre in Paris. Abbildung in natürlicher Grösse.
 - a Feiner Leinenstoff mit einem eingewirkten Blatte.
 - b Besatz an einem gelb und weiss gestreiften Gewande.
 - c Gemaltes Muster auf einem Relief.
 - d Gewirkte Borte mit vasenähnlichen Blumenknospen.
 - e Geometrisches Muster, gestickt mit dunkelblauem Garn auf weissem Leinen.
 - f Schleierartiges Gewebe mit Vögeln und Knospen etc., mit eingesetztem Eck-Ornament.

Aegypten war durch farbige Leinen- und Byssus-Gewänder berühmt. Im Grabmal El Kab's und Koum el Ahmor's zeigen Bilder die Art des Flachsbaus, des Spinnens und Webens: ferner Basreliefs in den Grotten Eileithyas. Das grobe Leinen hiess *φύσων*, das feinere *ῥθόνη* und die feinste Sorte *βύσσοις*. Zur Zeit des römischen Kaisers Alexander Severus wurden ägyptische Gewebe vielfach mit Gold- und Silberfäden durchwirkt und purpurn gefärbt. Siehe Seite 2 und 157.
 2. **Altperuanische** Gewebe. Natürliche Grösse. Siehe S. 5.
 - a zeigt phantastische geometrische Formen, welche wahrscheinlich Symbole enthielten.
 - b entspricht den etruskischen Ornamenten. Interessant ist, dass die helle Form der dunkeln gleich ist.
 - c hat den Charakter des Flechtwerkes mit schöner Abwechslung der Motive.
 - 3a b Beide Gewebe wurden bei der Eröffnung des Servatiusschreines in der ehem. Stiftskirche zu Maestricht gefunden und werden dort aufbewahrt. Sie sind in Naturgrösse abgebildet.
 - a **Spät Römisches**, wahrscheinlich im 4. Jahrh. in Kleinasien angefertigtes Gewebe. In Kreisen sind die Dioskuren Castor und Pollux, auf einem cannelirten Altare stehend, abgebildet. Geflügelte Genien spenden die Libatio zu dem Opfer des Stieres. Castor und Pollux wurden als lichtspendende Halbgötter in Kleinasien verehrt und stehen wohl in Beziehung zum Mitras-Cultus. Siehe S. 30.
 - b **Sasanidisches** Gewebe des 6.—8. Jahrh. Es zeigt in nicht zusammenhängenden Kreisen je 2 symmetrisch gestellte Reiter zu Pferde auf der Löwenjagd. Anastasius Bibliothecarius nennt im 9. Jahrh. solche Gewebe *pallia holoserica rotata cum historia equitantium*. Ein ähnliches, jedoch viel reicheres Gewebe ist am Reliquienschrein in St. Ambrogio in Mailand angebracht. Die reiche persische Tracht mit den herzförmigen Ornamenten und das Zeichen auf dem Körper des Löwen lassen schliessen, dass dieses Gewebe für einen sasanidischen Fürsten angefertigt wurde. Die blühend-reiche Ornamentik verdient jegliche Beachtung. Siehe S. 52.
- Beide Sergegewebe zeigen den phönizischen hochrothen kaiserlichen Purpur als Grundfarbe.
4. a **Byzantinisches** Gewebe des 10.—12. Jahrh. Auf diesem, vielleicht auch aus Antiochia stammenden Gewebe stehen aufrecht 2 Greife sich gegenüber. Zwischen ihnen ist der Lebensbaum *Hom* angedeutet. Das Blattwerk der Einfassung und der Füllungen ist von grosser Eleganz. Die Originale von 4a und 5a, die in $\frac{1}{3}$ der Naturgrösse abgebildet sind,

befinden sich im Berliner Gewerbe-Museum und im städtischen Museum in Aachen. Siehe S. 53.

- b **Byzantinisches** Gewebe des 10. Jahrh. $\frac{1}{3}$ Grösse. Muster der Casel des h. Willigis, aufbewahrt in St. Stephan in Mainz. Dasselbe Muster befindet sich auf einem Pluviale in der Schlosskapelle in Aschaffenburg. Aehnliche Muster mit Conturen, die wie eingeritzt erscheinen, befinden sich auf den Caseln des h. Heribert in Deutz, des Bischofs Benno von Osnabrück, des h. Bernhard zu Xanten, des h. Bernward in Hildesheim etc. Diese in dem kaiserlichen Gynaeeon in Byzanz hergestellten doppeltgefärbten (dibaffa) ganzseidenen, goldig leuchtenden Stoffe kamen durch Venedig ins Abendland. Auch Alexandria und Antiochia werden als Fabriksstädte dieser kostbaren Stoffe genannt. Siehe S. 54.
- 5a **Byzantinisches** Gewebe des 9.—11. Jahrh. $\frac{1}{3}$ Grösse. Kirchengewänder mit Adlern waren besonders beliebt. Das Messgewand in Brixen zeigt 2 majestätische Adler, ferner der in Metz aufbewahrte reichgestickte Krönungsmantel. In Kreisen gewebte Adlerornamente befinden sich auf Messgewändern in Halberstadt und in Brauweiler bei Köln (Casel des h. Bernard). Bei vorliegendem Muster ist die reiche raumfüllende Bildung des Lebensbaumes von grosser Schönheit. Siehe S. 57.
- b **Byzantinischer** dunkelvioletter Purpurstoff des 11.—12. Jahrh. Er befindet sich im Schrein des h. Anno in Siegburg. Der romanische Vierpass und die bei frühromanischen Kirchenfenstern vorkommenden Füllungsornamente sind bemerkenswerth. Naturgrösse.
- 6a **Byzantisches** Goldgewebe des 12. Jahrh. Naturgrösse. Der Doppeladler ist auf dreieckigem Schilde angebracht. Aus seinen Flügeln ranken sich Blätter und Drachenköpfe. Während der Adler in römischer Weise stilisirt ist, bekundet das Rankenwerk den sarazenischen Einfluss.
- b **Lucchesischer** Futterstoff des 14. Jahrh. Nat. Grösse.
- c und e **Flandrische** Fabrikation (?) des 13. Jahrh. Naturgrösse. Wahrscheinlich sind diese derb gezeichneten heraldischen Muster in den Benediktiner-Klöstern des Niederrheins oder Burgunds gewebt. Die Technik ist unbeholfener und die Kette derber (meistens Leinen und Wolle) als bei den sarazenischen und italienischen Geweben. Dasselbe gilt von den Mustern 151 a b c f g. Siehe S. 81.
- d **Sicilianisches** Muster des 13. Jahrh. $\frac{1}{3}$ Grösse. Aehnliche Ornamente sind zahlreich auf den Statuen des 13. und 14. Jahrh. mit reicher Vergoldung angebracht. Siehe S. 70 und 118.
7. **Lucchesisches** Gewebe des 13.—14. Jahrh. Naturgrösse. Original im Museum für Kunst und Industrie in Wien. Dieses Gewebe ist zu den Sarasina's zu zählen, die in Lucca und Genua so erfolgreich nachgeahmt wurden. S. 123. Das Original zeigt kein Gold. Die Goldpunkte dienen nur dazu, um den Schimmer der Seide hervorzubringen.
- 8a b **Sarazenische** Gewebe des 11.—13. Jahrh. Dieselben dienen zu Festgewändern, auf welchen das Treiben des Wildes (Thardwahsch) dargestellt ist. b zeigt Bäume mit Blättern, Blumen und Beeren, Wolken mit Strahlen, ferner einen angeketteten Jagdpanther, auf welchen ein Adler losstürzt.

Wahrscheinlich ist a eine norditalienische Imitation, da die gothische Stilisirung der Zierkronen darauf hindeutet. Siehe S. 62.

9. **Norditalienisches** Gewebe des 14. — 15. Jahrh.

a Die Stilisirung der gewundenen gothischen Blätter und Blumen weist die Annahme eines sarazenischen Originals zurück. Die klassische Mythologie war in der Ornamentik vergessen. Zum ersten Male tritt uns hier ein Motiv derselben entgegen, nämlich das der stymphalischen Vögel. Auch deutet das in der Renaissance so beliebte Vasen-Ornament an, dass dieses Muster Spuren der italienischen Frührenaissance trägt.

b **Maurische** Gewebe des 13. Jahrh. mit Schriftornamenten, welche den sicilischen verwandt sind.

10. Reiches **sarazenisches** Goldgewebe des 11. — 12. Jahrh. Orig.-Grösse. Die bräunlich-verschossene Grundfarbe war ursprünglich roth.

Wahrscheinlich wurde dieses Gewebe als kirchlicher Wandbehang benutzt, denn es zeigt den Sieg des gekrönten Halbmondes, den eine Wolken- und Strahlenglorie umgiebt. Die Palme als Siegeszeichen und der das niedergeworfene Reh packende Panther sind wohl ebenfalls Symbole des Sieges. Das Original befindet sich im k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien in der ehemaligen Bock'schen Sammlung.

11. a b **Lucchesische** Nachahmungen sarazenischer Gewebe. 13. — 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Naturgrösse. Bei a schiesst ein Adler auf ein Reh nieder. Die Ranken und Blumen sind schön stilisirt. b zeigt schöne rhythmische Linien und zierliche Ranken und Blumen. Die Originale befinden sich in Wien und in Halberstadt. Siehe S. 62.

12. **Sicilianisches** Goldgewebe des 12. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Original im Museum zu St. Gallen und Budapest. Jägerinnen mit erbeuteten Hasen schöpfen Wasser und tranken ihre gekoppelten Hunde. Der verschossene braune Fond war ursprünglich roth. Die Musterung besteht aus cypriischen Goldfäden, das Wasser ist durch hellblaue Seide und die Fleischfarbe durch gelblichgraue Seide ausgedrückt.

13. **Indisches** Goldgewebe des 11. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Die Schrift heisst übersetzt: „Ruhm unserem Herrn, dem Sultan, dem Könige, dem Weisen, dem Gerechten Ibrahim, dessen Sieg verherrlicht werde.“ Der Ghaznewiden-Sultan Ibrahim regierte von 1059 — 1099. Sein Reich umfasste Indien und berührte China. Siehe S. 46. In dem einen Mittelfelde ist das Khylin als Symbol des friedliebenden weisen Herrschers dargestellt, in dem andern ein Granatapfel mit Blumen und mit dem chinesischen Zeichen, welches Hofkleid bedeutet. — Leider ist durch ein Missverständniss die Farbe unrichtig wiedergegeben. Der Fond des Gewebes ist tief dunkelblau, das Ornament besteht aus starken hochliegenden Goldfäden, die in der Wiedergabe hell angedeuteten Stellen sind blau. Das Original befindet sich im Gewerbe-Museum in Berlin.

14. **Sicilianisches** Gewebe des 12. — 13. Jahrh. Nat. Grösse. Dieses grossartige Muster zeigt ein von Kindern geführtes, stolz beflaggtes, mit Zinnen gekröntes Glücksschiff. Schön stilisirte Palmbäume rahmen es mit einer diademartigen Borte ein. In den Fluten tummeln sich Enten und Schwäne. Oben auf den Rahen sitzen die ausschauenden Vögel. Wir

haben in diesem Muster gleichsam den Gegensatz zu dem auf Tafel 10 abgebildeten zu sehen. Verherrlicht das eine den Halbmond, so dieses die auf dem Meere siegreichen Normannen. — Das Original befindet sich im Museum für Kunst und Industrie in Wien.

- 15 a b **Sarazenische** Gewebe des 13. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Nat. Grösse. Originale im k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien. Ob wir es mit sicilischen und lucchesischen Nachahmungen oder mit ächten sarazenischen Geweben zu thun haben, kann man bei diesen Ornamenten nicht mit Sicherheit behaupten. Alles ist originell und frisch componirt.
- 16 a b **Mittel-Italienische** Fabrikation des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Diese reichen Bestiarien, die wohl in Lucca und Genua gewebt sind, kommen sehr häufig in Deutschland in alten Kirchen vor. Es scheint, dass die politisch innigere Verbindung mit Italien die Ursache ist, dass Deutschland mehr wie alle Nachbarländer Ueberreste der blühenden Textil-Industrie Italiens besitzt.
17. **Lucchesischer** Goldstoff des 13. und 14. Jahrh. Nat. Grösse. Original in Wien. Charakteristisch sind die flatternden langen Haare der Thiere Die Pflanzen-Ornamente sind sehr schön stilisirt.
18. **Palermitanisches** Gewebe des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien in reichen Farben. Das verschossene zarte Gewebe hatte rothen Fond, die Blumen und Thiere waren grün, die hellen Stellen grau. Da die sarazenische Schrift, welche „Ruhm unserem Sultan, dem König“ heissen soll, sehr corrupt ist. so darf man annehmen, dass das Gewebe in Sicilien gewebt ist, nachdem die Kenntniss der sarazenischen Sprache verwischt war.
19. **Palermitanisches** Gewebe des 12. Jahrh. Nat. Grösse. Das Orig. in Wien zeigt die grüne Musterung heller und leuchtender, das Silbergrau der Schrift und der Glockenblume besteht aus blaugrauer Seide. Das Muster mit dem imponirenden Löwenkopfe diente wohl als Festkleid des Hofes. Es existiren noch andere sarazenische Gewebe dieser Zeit, welche das seltene Motiv der Glockenblume und dieselbe Blattstilisirung zeigen und wahrscheinlich von demselben Zeichner herrühren.
20. **Italienisches** Goldgewebe des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Das Gewebe zeigt das Treiben der Thiere in der Luft, auf der Erde und im Wasser. Es ist schwer zu bestimmen, ob Palermo oder Lucca etc. der Fabriksort ist.
21. **Byzantinisches** Gewebe des 13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Bei weniger verblassten Ueberresten tritt die grünliche, goldig schimmernde Seide hervor. Die Textur ist sehr schön, da die Ornamente fast plastisch hervortreten. Leider hat die Originalplatte durch den Umdruck vielfach gelitten. Diese Stoffe wurden in den Schatzverzeichnissen diasprum genannt, wovon Diapre herzuleiten ist. So heisst es im Schatzverzeichniss der Cathedrale St. Paul zu Londen vom Jahr 1295: „Item ein Chormantel des Grafen Eduard von Cornwallis ein Diaspre mit Pflanzen und gegeneinandergestellten Vögeln, deren Kopf, Brust und Klauen in Gold gewebt sind.“ Aehnlich wird ein weisser Diapre in einem französischen Inventar vom Jahre 1317 geschildert. Die Vögel werden als

- Papageien bezeichnet. Die Art der Stilisirung schliesst die Annahme sarazenischer Herkunft aus. Siehe S. 53.
22. **Sicilianisches** Gewebe des 13. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse des in Halberstadt befindlichen Originals. Affen mit blauen Mützen reiten auf phantastischen Thieren und bringen ein ähnliches erlegtes Thier auf einem Rollwagen. Die arabische Schrift ist nur Beiwerk ohne geistigen Inhalt. Auf der Vorderseite ist der Fond roth und das Ornament Gold. Das Gold ist an fast allen Stellen so abgenutzt, dass die grauen Leinwandfäden und die schwärzlichen oxydirten Umwickelungen derselben vorwiegen.
23. **Palermitanisches** Gewebe des 13. Jahrh. Orig.-Grösse. Original in Wien.
24. **Palermitanisches** Gewebe des 13. Jahrh. Orig.-Grösse. Original in Wien.
25. **Palermitanisches** Gewebe des 13. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Orig. in Wien. Die Muster auf Tafeln 23, 24, 25, zeigen das Treiben des Wildes und werden als Thardwachs bezeichnet. Sehr schön ist auf Tafel 25 die Verbindung des Ornamentes mit der Architektur. Das Roth ist im Original heller wiedergegeben. Auch tritt bei der leuchtenden Seide die blaugraue Seide weniger hell hervor.
- 26 a u. b **Lucchesische** Gewebe des 13.—14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Berlin. Die gothisirende Stilisirung des Laubwerkes lässt bei a schliessen, dass ein sarazenisches Motiv variirt ist. Wir sehen den Sonnenlöwen, der nach Raub ausgeht, und die im Laubwerk sich sonnende Gazelle. Bei b finden wir das Einhorn in einem umfriedeten Gehege sich ebenfalls sonnend. Durch Umstellung von rechts nach links und umgekehrt wird die rhythmische Wirkung erhöht. Siehe S. 46 und 62.
- 27 a b **Lucchesische** Gewebe des 13. und 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Das Original von a befindet sich in Stralsund, das von b im Berliner Museum (Zeichnungen von C. Böttcher). Bemerkenswerth sind bei a das Band mit arabischer Schrift und die gothisirenden schönen Blumen. Bei b ist der Halbmond diademartig als Unterlage der schlanken, zinnengekrönten Burg angebracht. Die Drachenköpfe weisen auf nordischen Einfluss hin.
- 28 a b **Oberitalienische** Fabrikation des 14. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Orig. in Wien. Bemerkenswerth ist das primitive Rosenschema mit der Krone in Verbindung mit dem Löwen, der ein Schaf in einer Hürde anfällt. Bei b sehen wir den Hirschen oder die Gazelle (ähnlich wie das Einhorn auf 26 a) in einer Einfriedigung, umgeben von Blumen und Blättern. Die Sonne ist als strahlende Rosette angebracht. Bei diesen Mustern besteht der hellrothe Fond aus feinem Seidenkörper, er hat eine doppelte Bindekette, die meistens aus Nessel besteht. Der Einschlag bildet das Muster. Die grüne Seide ist nicht stark gedreht, so dass sie wie Florettseide sehr stark leuchtet. Der starke cyprische Goldfaden liegt reliefartig hoch, da nur die feine aber starke Bindekette kaum sichtbar ihn überdeckt.
29. **Sicilianisches** Gewebe des 12. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Dasselbe diente als Hofkleid des Khalifen, denn der Löwe bedeutet Herrschaft und der Widehopf Weisheit. Das Orig. zeigt die Grundfarbe tiefblau und weniger violett. (Ph. Haas & Söhne in Wien haben dieses Muster als Borte sehr getreu gewebt.) Siehe S. 62.

30. **Lucchesisches** Gewebe des 13. - 14. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Das im Wiener Museum befindliche Gewebe zeigt die dunkle Musterung mit cyprischen Goldfäden.
31. **Lucchesisches** Gewebe des 13. Jahrh. Orig.-Grösse. Dieses in Wien befindliche Muster gehört zu den Sarasina's. Unverkennbar liegt in den Strahlen, welche aus einer von Blättern verdeckten und nur angedeuteten Sonne hervorbricht, eine religiöse Symbolik. Die sich aufschwingende Seele ist in dem Adler versinnbildlicht. Das Mittelalter war für solche, dem Orient entlehnte Motive sehr empfänglich. Siehe S. 63.
32. **Lucchesisches** Gewebe des 13. - 14. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Im Original ist die Musterung Gold. Die schön gezeichneten Thiere sind sehr schön bewegt. Die Raumfüllung ist vortrefflich.
33. **Sicilianisch-Saracenisches** Gewebe des 12. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. Wien. Es gehört wie 29 und 34 zu den gestreiften Hofkleidern, was durch den verstümmelten Namen des Sultans »el melik el âlim« angedeutet ist. Die palmettenartige Blume und die gefässähnliche Blume, auf welcher pantherähnliche Hunde sitzen, sind schön stilisirt.
34. **Sicilianisch-Sarazenisches** Gewebe des 12. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. London etc. Siehe Tafel 29 als Pendant. Die Schrift »el melik el âlim«. »der König, der Weise«, ist wie bei 33 verstümmelt. Das Original zeigt den Fond weniger röthlich und hellblaue statt rothe Blüten und Halsbänder.
35. **Sicilianisch-Sarazenisches** Gewebe des 12. - 13. Jahrh. Orig.-Grösse. Dieses im Wiener Museum befindliche Muster zeigt durchweg sarazenische Motive. Der rothe Fond ist bräunlich verschossen, die Goldfäden sind fast alle schwarz geworden, so dass die Copie das jetzige Aussehen des Originals getreu darstellt.
36. **Sarazenisch-Sicilianisches** Gewebe des 12. - 13. Jahrh. Nat. Grösse. Das Original befindet sich im Wiener Museum. Da ein Stück bis zur Wiederholung des Musters fehlte, so ist es an der Stelle, wo die kleine Goldblume ist, ergänzt.
37. **Italienisches** Goldgewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Das im k. k. Wiener Museum befindliche Original zeigt nicht den cyprischen, sondern den italienischen Goldfaden. Die naturalistische freie Weise ist selten in gleicher Grazie erreicht. Sarazenisch ist nur das Motiv der strahlenden Wolken. Das Schwalbennest, die flatternden Schwalben, die auf Zweigen kriechenden Schmetterlinge, und Eichenzweige sind vortrefflich geordnet. Das Ganze ist reich bewegt und macht einen freundlichen Eindruck.
- 38a **Lucchesisches** Gewebe des 14. Jahrh. mit corrumpirter sarazenischer Schrift.
- b Wahrscheinlich **genuesisches** Gewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Die im k. k. Wiener Museum befindlichen Originale zeigen Gold-Musterung auf rothem Fond. (Die Absicht zu zeigen, wie diese alten Gewebe für moderne Zwecke, z. b. Tapeten, Ton in Ton verwendbar sind, veranlasste vor circa 10 Jahren, diese Muster, die ohnehin jetzt andere Farben wie im 14. Jahrh. aufweisen, im Colorit in freier Weise zu wechseln. Später wurde die archäologische Treue Hauptsache und wurde

diese im Wesentlichen soweit beibehalten, als der Zweck und die Kosten der Herstellung es erlaubten. Siehe Einleitung.)

- 39 a b **Norditalienische** Fabrikation des 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. im k. k. Museum in Wien. Diese Muster zeigen die bekannten Blumen und Thiere in symetrischer Vertheilung und Umstellung.
40. **Norditalienisches** Atlasgewebe des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Das sehr zerrissene kaum erkennbare Muster befindet sich im k. k. Wiener Museum. Ueber die Symbolik des Sperbers siehe S. 96.
- 41 a b **Norditalienische** Gewebe des 14.—15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Bei diesen Geweben tritt das Blatt-Ornament ganz in den Vordergrund. Bei a steht die Rosette mit dem Sonnen-Antlitz in keiner Beziehung zum Ornament. b gehört zu der grossen Gruppe der Weinlaub-Ornamente, die in Oberitalien und wahrscheinlich auch in Deutschland gewebt wurden.
- 42 a b **Norditalienische** Fabrikation des 14. Jahrh. a Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die Blätter und Blumen sind gothisch stilisirt. Der den Wasservogel packende Löwe ist ein sarazenisches Motiv. Die Farbe ist Gold auf Roth. Siehe S. 63.

Von b befindet sich eine Zeichnung im Berliner Museum. Das Muster zeigt den Löwen und die Sonne mit Sternen und den Halbmond. Wahrscheinlich schmückte es das Festkleid eines sarazenischen Fürsten.

- 43 a b **Oberitalienische** Gewebe des 14.—15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Die Orig. befinden sich in Wien. Die Farbe ist wie bei 42 a b. Es scheint, dass nach dem Falle Luccas 1314 die zerstreuten Weber in vielen Städten die altbekannten Motive in geringerem Materiale ausführten. Wir finden eine grössere Zahl solcher Muster, welche wir dieser Uebergangszeit vindiciren. In Mailand, Venedig und selbst in Zürich siedelten sich Lucchesen an.
44. **Norditalienische** Gewebe Anfang des 15. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Das Original befindet sich als Hintergrund gemalt auf dem Genter Altarbilde von Coxier im Museum zu Berlin. Wahrscheinlich diente ein von Venedig bezogenes Gewebe als Vorbild. Der angekettete Hirsch bedeutet die fromme, gottverlangende Seele. An Stelle der Strahlen sind Aehren angebracht, so dass das Altarssacrament versinnbildlicht ist. Es fehlen uns die Beweismittel, ob Venedig oder Mailand oder Florenz dieses Muster gewebt hat.
- 45 a b **Lucchesisches** Goldgewebe des 14.—15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Das Original von a befindet sich in Wien und zeigt sarazenische Motive, wie Löwe und Adler den Schwan jagen. Bei a und b ist die Grundfarbe roth und besteht das Ornament aus cyprischen Goldfäden. Siehe S. 63.
46. Gewebe des 15. Jahrh. In gleicher Grösse als Goldgrundverzierung auf einem Bilde in Perugia. Die Schrift besteht aus willkürlichen Zeichen, wie sie auch Perugino und Raphael auf Gewandsäumen malten.
- 47 a b **Sarazenische** Gewebe des 11. Jahrh. a Orig.-Grösse. Original im Museum von St. Gallen. Die derbe Zeichnung der Vögel, die eigenartige Stilisirung der Blume und das einfache Schema des Granatapfels rechtfertigen die Annahme, dass dieses Gewebe wohl in Kleinasien oder Griechenland entstanden ist. Das Original zeigt cyprische Goldfäden mit tiefblauem Fond. Ebenso sind die Farben von b, welches im Wiener Museum sich befindet. Das Ornament (in doppelter Grösse) zeigt den Pelikan und eine Variation des Khilin.

- 48ab **Florentiner** Gewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Original im k. k. Wiener Museum. Interessant ist zu beobachten, wie nach und nach die sarazenischen Ornamente in allgemeinere übergehen und Pflanzenmotive vorwiegen: z. B. bei 48b Weinlaub und Klee.
- 49ab **Altdeutsche** Gewebe des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Diese Muster kommen auf Gewändern der altkölnischen Schule im Museum zu Köln vor. Es ist möglich, dass italienische Motive benutzt wurden. Der Billigkeit der Herstellung wegen sind diese Muster Ton in Ton gedruckt, die Originale zeigen Goldornamente.
- 50a Nach einem **italienischen** Gewebe des 14. Jahrh. in den Goldgrund auf einem Bilde im Belvedere in Wien eingepresst. Wahrscheinlich dienten dieselben Holzmodel dazu, um Stoffe (Ciklâs) zu bedrucken.
- b Muster des 14. Jahrh., auf einer Holzstatue im Museum zu Salzburg (halbe Grösse). Ist auch der Einfluss der lucchesischen Gewebe unverkennbar, so ist doch die Stilisirung monumental strenger im Aufbau. Im Original sind Gold und Roth angebracht.
51. **Oberitalienische** Fabrikation des 14. Jahrh. Naturgrösse. Das Original befindet sich in Wien. Die drei grossen Weinblätter und das Rosenschema der Blume sind charakteristisch. Vergl. 28a.
- 52ab Muster der **venetianischen** Fabrikation des 14. Jahrh. in Aachen und Wien. Natürl. Grösse. Die sarazenischen Motive treten zurück und hübsch stilisirtes Weinlaub dominirt. Auch die Thiere sind nur wie eingestreut angebracht. Bei b sind Hirsch und Löwe wohl in Beziehung zum Wein zu bringen. Solche leichte Seidenstoffe, die röthlich gefärbt waren, wurden vielfach auch als Futterstoffe bei schweren Messgewändern benutzt.
- 53ab **Lucchesisches** Goldgewebe des 14. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Orig. in Wien. Löwen, Hunde und Adler und aufgeschreckte Wasservögel zwischen Blumen und Zweigen und horizontal durchlaufende Bänder. b zeigt in Arkaden den Schwan unter beerentragenden Zweigen. Das Wasser ist originell stilisirt. Vielleicht hat das Muster 53b Beziehung zu den nordischen Schwanensagen, denn in der Zeit der Troubadoure wurden solche Stoffe gern getragen.
54. **Venetianisches** Gewebe des 14. Jahrh. Natürl. Grösse. Original in Wien. Siehe 52ab.
- 55a Granatapfelmuster auf einem Bilde Lorenzo Lorenzi. Italienische Schule des 15. Jahrh. im Museum in Berlin. Nat. Grösse.
- b **Norditalienisches** Sammetgewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Der goldgelbe Fond des Gewebes bildet das Muster.
- 56ab **Florentiner** Gewebe des 15. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Original im Museum in Berlin. Hervorzuheben ist bei a die schön gezeichnete palmettenartige Mittelblume. Bei b, welches an 52b erinnert, finden wir die symmetrisch gestellten Buchstaben M A R, die mit V E wohl Ave Maria bedeuten.
57. Muster des 15. Jahrh., auf einem altdeutschen Bilde in der k. k. Kunstacademie in Wien in reichen Farben gemalt. Das Muster zeigt den Granatapfel und die es verbindenden kräftigen Ranken.

- 58ab **Lucchesische** Gewebe des 13.—14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Wien. Sarazenische Motive in freier Behandlung. b zeigt die Sonne und zu ihr hinfliegende Adler und gefesselte Hunde.
59. **Lucchesisches** Gewebe, Anfang des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Dieses Muster gehört zu den schönsten dieser Epoche, denn nicht nur die verschiedenen Einzelheiten, sondern auch der Aufbau des Ganzen ist sehr interessant und harmonisch. Der Löwe, welcher seinen Durst an der Quelle löscht, welche über der Dreifaltigkeitsblume sich befindet. Aus dieser Blume gehen Strahlen hervor, in welchen die Adler emporhebend sich sonnen. Die hellblauen, röthlich-violetten und goldenen Blumen stimmen vortrefflich zu den rothen und grünen Farben des Gewebes.
- 60ab Sammetgewebe der norditalienischen Fabrikation des 15. Jahrh. Halbe Grösse. Orig. in Wien. b ist älter wie a, welches schon die Dornenkette als Einfassung zeigt. Möglich ist, dass beide Muster in den Niederlanden gewebt wurden. Siehe S. 101.
- 61ab Muster auf Bildern der altdeutschen Schule des 15. Jahrh. in Wien.
- 62a Wahrscheinlich **Züricher** Fabrikation des 16. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die Farben sind rothe Kette und goldgelber Einschlag.
- b **Sarazenisches** Gewebe des 11.—12. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Dieses Muster dürfte ebenso wie 47a in Kleinasien oder Griechenland gewebt sein. Das Original zeigt dunklen grünen Fond mit blauer Musterung.
63. Granatapfelmuster der norditalienischen Fabrikation des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien.
- 64ab **Lucchesische** Gewebe des 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Wien. Die Raumvertheilung und die Zeichnung der Thiere ist bei dem schönen Muster a hervorzuheben. Räthselhaft ist bei b der von einem Tuch umschlungene Flügel, den der Vogel trägt. Siehe einzelne Flügel auf Tafel 88 b.
- 65a Seidengewebe, wahrscheinlich in **Zürich** in der Mitte des 15. Jahrh. verfertigt. $\frac{1}{2}$ Grösse. Mehrere Blumen weisen noch auf orientalische, resp. lucchesische Motive hin.
- b Webemuster auf einem Bilde der altkölnischen Schule in Berlin, Anfang des 15. Jahrh. Alles deutet darauf hin, dass der Maler ein bedrucktes Goldgewebe (Ciklât) copirt hat. Das Original zeigt blau und Gold.
- 66ab **Lucchesische** Gewebe des 13.—14. Jahrh. Orig. in Wien. a halbe Grösse. Dieses Muster übertrifft noch das auf Tafel 32 abgebildete an Reichthum der Motive und schöner Raumfüllung. Bemerkenswerth ist bei b, welches nat. Grösse zeigt, das Band. Wahrscheinlich stammen die Muster 64b und 66b von demselben Zeichner.
- 67abcd Die Ornamente a b d kommen auf altdeutschen Bildern des 15. Jahrh. vor. Das Muster d gehört wahrscheinlich der florentinischen Fabrikation des 14.—15. Jahrh. an. Das Original in Wien zeigt in doppelter Grösse röthlichen, leicht geköperten Seidenfond und das Ornament in cyprischem Golde. Die kleine einzelne Blume besteht aus hellblauer Seide.
68. **Lucchesisches** Gewebe des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Das Muster zeigt auf treppenartigen Doppelranken Thiere, die sich bekämpfen, und ausserordentlich schön stilisirte Blumen und Blatt-Gruppen.

- 69ab **Venetianische** Fabrikation des 13.—14. Jahrh. Nat. Grösse. Original im Museum von St. Gallen. a wird nach oben durch b verlängert, so dass a und b ein Muster bilden. Der geflügelte Greif gleicht dem auf 96a befindlichen. Der Pfau als Sinnbild der Schönheit und Pracht wechselt mit ihm ab. Die kleinen Thiere sind nebensächlich in Weinlaub eingestreut.
70. **Genuesisches** Gewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Danzig. Dieses ausserordentlich reiche Granatapfelmuster gehört zu den schönsten, die wir besitzen. Das breite Band ist von einem Laubkranz umgeben. Wir finden drei verschiedene Granatäpfel, von denen der mittlere der reichste ist. Das sonst übliche Rosenschema ist weggelassen. Siehe S. 99.
71. **Sicilianisch-sarazenisches** Gewebe des 12. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Berlin. Dieser feine Seidendamast hat Verwandtschaft mit den Mustern auf Tafel 35 und 104a und stammt wahrscheinlich von demselben Zeichner. Die sich verfolgenden Thiere beleben die Einfassungen der herzförmigen Felder, welche Palmetten zeigen.
- 72ab **Florentiner** Gewebe Ende des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Bei diesen zierlichen Mustern tritt die strengere Eintheilung zurück, so dass die Blumen, Blätter und Thiere den Raum angenehm füllen. Bei den grossen heraldischen Mustern aus Lucca und Venedig finden wir schon den Anfang dieser eingestreuten, sich gegenüberstehenden Thiere, z. B. bei 69ab. Sie bilden den Anfang der später in Florenz vorwiegenden sog. *Ornements semés*.
- 73a **Venetianisches** Gewebe des 15. Jahrh. $\frac{2}{3}$ nat. Grösse. Das Original zeigt Gold auf rother Seide. Wahrscheinlich diente eine gestickte Borte als Vorbild.
- b Sammetmuster des 15. Jahrh. Wahrscheinlich niederländische Fabrikation. Eine Statue in Gelnhausen zeigt dieses Muster mit Blau und Gold als Gewandverzierung. Viele Bilder der niederrheinischen Malerei zeigen schräg gestreifte Sammetgewebe mit ähnlichen Ornamenten.
74. Hintergrundmuster auf dem Kölner Dombilde, Anfang des 15. Jahrh. Die schöne Raumfüllung und Bewegung der Linien bewirken einen eben so ernsten wie freundlichen Eindruck.
- 75a **Sarazenisches** Gewebe des 11.—12. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Orig. in Wien. Die verschossene braune Farbe des Gewebes war roth. Das Ornament zeigt schwärzliche platte Goldfäden, die wie Lederriemchen erscheinen. Siehe S. 77.
- b Sammetgewebe des 15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Düren. Das Original zeigt rothen Sammet als Fond und goldgelbe Musterung. Wahrscheinlich ist das Muster in den Niederlanden gewebt.
- 76abcd Muster auf Gewändern der altkölnischen Schule des 14.—15. Jahrh. Nat. Grösse. Die Farben sind meistens Gold mit Blau oder Grün oder Roth. Bei d bedeutet der mittlere Buchstabe das griechische η . Später wurde derselbe zum lateinischen h und führte zu der Deutung in hoc signo.
77. Hintergrund-Muster auf Bildern des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Mit Holzmodeln wurde der weiche Kreidegrund geprägt und dann vergoldet.

78ab **Holländische** Leinengewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die streng gothische Stilisirung und die Verwandtschaft mit den durch Holzmodel entstandenen Hintergrunds-Mustern ist bei diesen Geweben grösser als bei den italienischen Granatapfelmustern.

Die Leinenindustrie von Holland und Friesland ist uralte. Die Römer nannten das Leinen der Atrebatens in Belgien *linea candidissima et subtilissima* und versandten es nach Asien etc.

79abc Seidengewebe der Renaissance des 16. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. a befindet sich in Wien; es ist wahrscheinlich in **Zürich** gefertigt. b und c befinden sich im Berliner Museum und gehören der norditalienischen Fabrikation an. Die Vasen sind vielfach als Ersatz des Granatapfelkerns zu betrachten. Alle Linien sind bewegter und weniger gebunden als im 15. Jahrh.

80. Granatapfelmuster der **norditalienischen** Fabrikation aus dem Anfang des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Wie noch heute üblich, wurden wohl auch damals verschossene grüne und rothe Damaste schwarz gefärbt. Dieses Granatapfelmuster zeigt die einfachere strenge, aber sehr schöne Stilisirung.

81a Muster auf einem Bilde der altkölnischen Schule im Original Gold auf Roth. b italienischer Futterstoff aus gelber und grüner Seide. 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Diese schachbrettartige zierliche Musterung ist sehr selten. c Hintergrund-Muster auf einem Bilde der Esterhazy-Gallerie in Budapest. Dieses Muster zeigt die Verbindung lucchesischer und florentiner Motive mit dem freien Linienrhythmus der italienischen Frührenaissance. Die Farben des Originals sind rothes Ornament auf Goldgrund. d Hintergrund-Muster auf einem Bilde der italienischen Frührenaissance. $\frac{2}{3}$ Grösse. Orig. Wahrscheinlich diente als Vorbild ein bedruckter Stoff (Ciklat), die Farben sind auf dem Bilde Grün und Gold.

82ab **Norditalienische** Sammet und Goldgewebe des 15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Wien. b dürfte aus der ersten. a aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. stammen.

83. Seidengewebe der Renaissanceepoche. **Norditalienische** Fabrikation des 16. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. im Germanischen Museum in Nürnberg.

84a Ornament als Hintergrund auf einem Bilde der altkölnischen Schule. Das Original zeigt dunkelrothen Fond. Wahrscheinlich hat ein Lucchesischer Stoff wie z. B. 111b Motive für bedruckte Gewebe geboten. Wir finden auf 111b eine ähnliche Stellung der Vögel. Das Muster b dürfte hingegen für Modelldruck in den Niederlanden ganz frei erfunden sein, denn es fehlen Anhaltspunkte, die auf eine Copie irgend eines italienischen Gewebes hinweisen. b ist auf dem dunklen Hintergrunde des Genter Altarbildes von Coxier gemalt. Die Schrift zeigt den Namen Jesus mit eingeschaltetem h statt η und die griechischen Buchstaben $\chi\rho\varsigma$ = Christus. Das Symbol der Liebe, der Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, deutet mit Weinlaub und Trauben auf das Sacrament des Altars.

85abc welche auf Hintergründen verschiedener Bilder der altdeutschen Schule vorkommen, dürften sämmtlich für Druckgewebe (Ciklâts) componirt sein. Bei a sind die bekannten sarazenischen und lucchesischen Motive. Sonne

Adler und Hund variirt, b zeigt das Einhorn, welches die aus Wolken träufelnden Tropfen auffängt. Als Symbol der Maria deutet das Ornament auf die *conceptio immaculata* hin. Es ist ferner Symbol des zu erwartenden für die Menschheit leidenden Friedensfürsten (siehe 86 d), und daher sind auf dem Spruchbände die Worte Kreuz Christi angebracht. c zeigt losgelöste Motive der italienischen *Sarasin*, d ist nach einem Original des 14. Jahrh., welches sich im Berliner Museum befindet, in halber Grösse copirt. Die verstümmelte *sarazénische* Schrift ist unentzifferbar. Die *cyprischen Goldfäden* lassen auf *lucchesische* Fabrikation schliessen.

- 86ab Muster auf Bildern der italienischen Schule des 14. Jahrh. Nat. Grösse. Wahrscheinlich waren diese Muster auch auf Stoffen gedruckt, c Muster eines *sicilianischen Gewebes* des 13. Jahrh. Orig. in Wien. Die Vorderseite des Gewebes zeigt *cyprische Goldfäden* auf dunkel-violettem Fond. d **Indisches** Gewebe des 12. – 13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die *Stilisirung* des Khälin und der Wolken deutet auf *Chinesischen Einfluss* hin. Siehe S. 46.
- 87ab **Norditalienische** Seidendamaste des 15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Die Originale befinden sich in Wien, Berlin etc. und sind roth und grün gewebt.
- 88ab **Lucchesisches** Gewebe des 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Die verstümmelte *sarazénische* Schrift bei a ist unleserlich. Die Blumen erinnern an 27 a. bei b ist der Sonnenlöwe, der mit seiner Glut die Thiere tödtet, dargestellt. Die beiden angeketteten Flügel deuten wohl den Flug der Sonne am hohen Himmel von Osten nach Westen an.
89. Brocatell des 16. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die Sitte, die Kirchenwände und Pfeiler in den Festwochen roth zu verhängen, führte zur Anfertigung von *derben Seidenstoffen*, die theils als Damaste Ton in Ton, theils mit gelber Seide (statt Gold) gewebt. Letztere wurden im Gegensatz zu wirklichen Brokat-Goldgeweben *Brokatelle* genannt. Vergl. Muster 83 und 79 c.
90. Hintergrundmuster auf Bildern der *niederländischen* und *altkölnischen* Schule des 15. Jahrh. Bei diesen geprägten Goldgrund-Mustern sind die erhöhten Stellen glänzend.
- 91abcd Muster auf Bildern der *niederrheinischen* und *flandrischen* Schule des 15. Jahrh.
92. Granatapfelmuster des 14. – 15. Jahrh. **Norditalienische** Fabrikation. Nat. Grösse. Orig. in der Marienkirche zu Danzig. Es ist schwer, in der Lithographie die harmonische Wirkung der rothen und grünen Seide wieder zu geben, zumal da bei geringer Verschiebung beim Drucken unangenehme weisse und dunkle Ränder entstehen. Siehe S. 99.
- 93abcd Muster von Bildern der *altdeutschen* und *flandrischen* Schule des 15. Jahrhunderts, gesammelt in den Museen von Frankfurt a. M. und Darmstadt.
- 94abc Muster auf Bildern und Statuen des 15. Jahrh. d *Spanisches Futtergewebe* aus dem 14. Jahrh. Nat. Grösse: Das Original in Wien ist in rother und gelber Seide gewebt.

95. **Sicilianische** Gewebe des 13. und 14. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in der Marienkirche in Danzig. Die Gewebe in Susa, Tuster, Bebehan, Bagdad, Alexandrien sind wahrscheinlich in gleichem Genre wie die frühesten sarazenischen Muster Siciliens gewesen.
- 96a b **Sarazenische** Gewebe des 13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die fremdartige Textur mit platten Goldfäden und die Combination von grün mit blau lässt bei diesen Mustern schliessen, dass wir keine sicilianischen Gewebe und keine Nachbildungen Luccas vor uns haben. Der Handel Venedigs brachte solche Muster massenhaft aus Alexandrien nach Italien. und ist daher es wohl möglich, dass dieser auf a abgebildete Greif das Vorbild für 69a war. Das Muster 96 b ist von Ph. Haas & Söhne in Wien als Möbel- und Vorhangstoff getreu copirt.
97. **Persisches** Gewebe des 11.—12. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in der Marienkirche zu Danzig. Wahrscheinlich in Tuster gewebt. Nach Prof. Karabaceks Mittheilung der sarazenischen Symbolik bedeutet eine weibliche Figur, welche auf einem Adler reitet, und einen Hasen fängt, dass der Träger des Festkleides zu Reichthum, Ansehen und Ehre gelangt. Siehe S. 63.
98. Granatapfelmuster des 15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Berlin. Dass Köln, wo im 15. Jahrh. die Seidenfärberei als ohne Gleichen gerühmt wird, keine derartigen Muster angefertigt haben soll, ist kaum anzunehmen.
99. **Sicilianisches** Gewebe des 13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Danzig. Wenn auch Schriftzeichen fehlen, so deuten doch die Kronen darauf hin, dass dieses Gewebe als Hoffestkleid diene.
- 100a **Sicilianisch-sarazenische** Fabrikation des 12. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Danzig. Von grosser Schönheit sind die sich verschlingenden Linien.
- b **Norditalienische** Nachahmung der sarazenischen Thardwahsch des 12.—13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Danzig. Man sieht dieser Copie an, dass nur die conventionellen Motive geschickt gruppirt sind, dass aber die Beziehungen der Thiere zu einander fehlen.
- 101a b Hintergrundmuster auf altdeutschen Bildern. c Gold- und Seidengewebe des 15. Jahrh. **Norditalienische** Fabrikation. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die Technik der Weberei ist bei diesem Muster auf sehr hoher Stufe. Wie bei den Diapres des 11. und 12. Jahrh. erscheint die Musterung etwas erhöht. Wahrscheinlich wurde in Florenz dieses fein stilisirte Gewebe fabricirt. d Muster auf dem Thronessell der Madonna auf dem Kölner Dombilde. Die Verwandtschaft mit den Ornamenten des Musters a ist auffallend. Als Vorbild dienten wohl Gewebe der norditalienischen Fabrikation.
102. **Norditalienische** Gewebe des 16. Jahrh. a Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die gekrönten Buchstaben M A R deuten auf den Mariencultus hin. b ist in halber Grösse dargestellt und zeigt die reich bewegten Ranken der italienischen Renaissance.
- 103a b **Züricher** Gewebe aus dem Anfang des 16. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die Kette besteht aus grüner Seide und der Einschlag aus derber weisser Wolle. Auf der Vorderseite bildet die weisse Wolle das Muster auf grünem Fond.

- 104a **Sicilianisch-sarazenisches** Gewebe des 12. 13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Der jetzt verschossene Fond war ursprünglich roth. Die Gruppierung der Thiere in den Bandstreifen, und die Stellung der Schrift finden wir auf 71 ähnlich; die Verschlingung der Bandlinien ist verwandt mit denen auf 100a. Imponirend wirkt das mächtige Löwenhaupt mit Cherubim-Flügeln.
- b Von gleich grosser Begabung war der Zeichner, welcher die nach dem Lichte und himmlischen Thau sich sehnenden Hirsche componirt hat. Wir sind im Zweifel, ob dieses Ornament sarazenischen Ursprungs ist, oder ob einer der geschickten Zeichner Lucca's im 13. oder 14. Jahrh. in so täuschender Weise die bekannten Motive der Glorie etc. verwerthete. Die Unmittelbarkeit und Frische der Composition und vor Allem das Fehlen jeder speciellen christlichen Symbolik spricht dafür, dass wir es mit keiner Variation zu thun haben. Die ausserordentlich glücklich durchgeführte Idee befriedigte in ganz gleicher Weise das religiöse Gefühl der Sarazenen wie der Christen. Auf Seite 61 ist dargelegt, wie der Mohamedaner das Sichversenken in Gott als höchste Seligkeit betrachtete. Die Adler, welche in der Lichtquelle sitzen, und die auf blumiger Wiese angeketteten, nach Thau lechzenden Hirsche drücken in reinster Weise die auch im Christenthum so lebendige Sehnsucht nach Gnade und Erleuchtung aus. Dass wir diesem Muster in verschiedenem Colorit im 14. und 15. Jahrh. begegnen, und dass es wahrscheinlich sowohl in Lucca wie in Venedig etc. gewebt wurde, ist begreiflich.
- 105ab **Lucchesische** Gewebe des 13. und 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Original in der Marienkirche zu Danzig. Diese schönen Gewebe gehören zu den Sarasina's. Es ist schwer zu unterscheiden, wie die Muster der Concurrenz in Palermo unter der Herrschaft der Normannen, Hohenstaufen und der Anjou's sich unterschieden. Auf Tafel 59 kommen ähnliche Blumen wie bei b vor. Bemerkenswerth sind bei a die in den Blumen gruppirten Thiere.
- 106a **Oberitalienische** Fabrikation des 14.—15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Berlin. Dieses Muster erinnert im Hauptmotiv mehr an die Steinornamente des gothischen Rundfensters, welches auf der Westfaçade der Cathedralen als Catharinenrad bezeichnet wird. Die Weberei perhorrescirt die Motive einer anderen minder freien Technik. Wäre das Schema der Rosette nur aus geometrischen Linien ähnlich wie bei b bestehend, so wäre der Eindruck besser. Das Beiwerk, der Löwe und der wachsame Hahn füllt mit den Ranken anmuthig den Raum.
- b **Palermitanisches** Gewebe des 12. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Das Original befindet sich in Berlin und als grüner Damast in der Marienkirche zu Oberwesel. Die in Griechenland von Roger geholten Weber haben wahrscheinlich diese streng geometrischen Muster nach Sicilien verpflanzt. Ein ähnliches Motiv zeigt auf Tafel 151 das Muster E.
- 107ab **Sarazenische** Muster des 12. und 13. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Danzig. Wenn auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dass diese Muster italienische Sarasina's sind, so ist doch auch die Annahme gerechtfertigt, dass die Venetianer oder die seefahrenden Danziger solche

Gewebe direkt aus Alexandrien sich holten. Die Sarazenen würden solche Gewebe Thardwahsch. d. h. Treiben des Wildes genannt haben. Die Symbolik bei a, wo ein Vogel den Kopf durch ein Segel steckt, ist noch nicht enträthelt. Der Fels, auf dem ein Gamsbock thront, zeigt unten Wolken, gleichsam, als wäre er über der Wolkenregion. Ebenfalls steht der langhalsige Vogel in Wasser und Wolken, welche Strahlen versenden.

108. **Lyoner** Silbergewebe des 18. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. im Berliner Gewerbe-Museum. Ganz im Gegensatz zur strengen heraldischen Symbolik und proportionalen Eintheilung und rhythmischen Bewegung, die wir bis zum 17. Jahrh. in allen Mustern wahrnehmen, tritt im 18. Jahrh. das Gruppiren verschiedener Motive in den Vordergrund, die untereinander in geringer oder in fast gar keiner Beziehung stehen. Nur einzelne Blumen erinnern als Hauptmotive an frühere streng stilisirte Ornamente. Nicht die strenge Ordnung, sondern ein überreiches, fast willkürliches Blühen und vor Allem die Eleganz des Materiales bestechen das Auge, ohne das künstlerische Gefühl zu befriedigen.
- 109ab Muster auf italienischen Bildern des 13.—14. Jahrh. Nat. Grösse. Originale in Berlin. Es sind Motive der byzantinischen Gewebe, die durch Venedig nach Italien kamen und theilweise für bedruckte Zeuge variirt wurden. Die Farben sind Gold auf rothem und grünen Fond.
- 110ab **Lucchesische** Gewebe des 13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Danzig. Siehe 105ab.
- 111ab **Italienische** Gewebe des 13.—14. Jahrh. mit Benutzung sarazenischer Motive. Nat. Grösse. Orig. im Berliner Museum.
112. **Lyoner** Silberbrokat 17.—18. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Dieses Gewebe gehört zu den strenger componirten der Lyoner Industrie, denn es zeigt schöne Eintheilungslinien, frei sich bewegende Ranken und harmonisches Zusammenstimmen aller Details. Das Muster befindet sich auf einem Messgewande in Calcum bei Düsseldorf.
- 113abcd **Italienische** Goldgewebe des 15.—16. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Von a und c befinden sich in Berlin und Wien, von b ist im Besitz von Herrn Donner in Frankfurt, von d befindet sich in Halberstadt. Frühergestickte Borten wurden später gewebt und selbst figurale bildartige Darstellungen in unstilistischer Weise wiederholt, z. B. b die Verkündigung des Engels und d Johannes und die Madonna. In Italien waren solche gewebte Stäbe, orfroys, mit Heiligenfiguren im 15. und 16. Jahrh. sehr beliebt, d mit dem strengen Faltenwurf, der constructiv spielenden Gothik der Baldachinen und dem mit einer Flammenglorie umgebenen Hierogramm gehört dem Anfange des 15. Jahrh. an, b zeigt in der Architektur und Haltung der Figuren die Schule Ghirlandajos.
- 114abedef Sammetgewebe des 14. und 15. Jahrh. $\frac{1}{4}$ Grösse. Wahrscheinlich sind diese Granatapfelmuster in **Gent** oder **Antwerpen** gewebt.
115. **Lyoner** Goldbrokat des 17. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. im Museum von St. Gallen, Berlin, Nürnberg etc.
116. **Lyoner** Goldbrokat des 17.—18. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. im Museum von St. Gallen etc.

117. Goldbrokat des 17. Jahrh. Wahrscheinlich Lyoner Gewebe des 17. Jahrh. Orig. im Museum zu Nürnberg. Berlin etc.
118. Silberdurchwirktes Seidengewebe. Wahrscheinlich in Lyon oder Tours gewebt. 17. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. im Museum in Nürnberg.
- 119 a **Lucchesisches** Gewebe des 14. Jahrh. $\frac{1}{4}$ Grösse. Orig. in Danzig.
 b **Italienisches** Gewebe des 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Danzig.
 c Nach einer Handzeichnung im Berliner Museum.
 d Wahrscheinlich **spanisches** Gewebe des 13. Jahrh. $\frac{2}{3}$ Grösse. Der eingewebte Buchstabe P lässt vermuthen, dass dieser Goldstoff bei einem Feste getragen wurde, bei welchem solche Abzeichen üblich waren.
- 120 a b c d Zindel oder Futterstoff-Gewebe aus Lucca oder Florenz. 14. Jahrh. Nat. Grösse. Es sind leichte, hin und wieder mit Gold durchwebte Seidenstoffe.
- 121 a b **Genueser** Sammet-Brokate, Ende des 15. Jahrh. a $\frac{1}{6}$. b $\frac{1}{4}$ Grösse. Orig. in Wien. Die überaus reichen Muster zeigen die Verbindung der einzelnen Granatäpfel mit breiten Ranken, aus welchen sich windende Blätter und reiche Blumen wachsen. Die Details sind von grosser Delikatesse in der Zeichnung wie in der technischen Durchführung. Der Fond ist Goldgrund, welcher durch den italienischen goldlegirten Silberdraht erzielt wird. Dieser wird um gelbe Seide gesponnen. Der meistens tiefrothe Sammet ist oft von kleinen Goldschlingen durchbrochen. Man nennt solche Gewebe en or frisés.
- 122 u. 123 16 Streifen von Leinendecken, welche vom 14.—17. Jahrh. in Deutschland gewebt wurden. Nat. Grösse. Orig. in den Museen in Wien, Berlin, Dresden, St. Gallen etc. Die Weberei entnahm der Leinen-Stickerei die beliebtesten Motive, die seit uralter Zeit sich eingebürgert hatten. Nach Tacitus trugen die germanischen Frauen leinene Kleider mit gestickten farbigen Säumen. Manche Motive sind sogar den alt-assyrischen verwandt. Siehe S. 6 und 7. Eine besondere Entwicklung muss diese Weberei im 15. und 16. Jahrh. erhalten haben, denn wir finden viele humoristische Thiergruppen, die theilweise der Renaissance angehören, neben frommen Symbolen. Die Namen Jesus und Maria kommen häufig vor. Die Technik ist derb, aber sehr solid. Die farbigen Fäden sind roth, blau und selten orange. Da in den süddeutschen Alpen sich solche Stoffe noch vielfach vorfinden, so hat man geglaubt, sie seien nur dort angefertigt worden. Wahrscheinlicher ist, dass sie als süddeutsche Fabrikate sich dort länger erhalten haben als in Gegenden, wo die modernen Waaren auch auf entlegenen Gehöften sich schnell einbürgerten.
- 124 a b **Lyoner** Seidendamaste des 17. und 18. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Berlin etc. Bei a ist das Akanthuslaub in der Weise stilisirt, wie wir es bei Marmor-Ornamenten und bei Holzintarsien finden. Das Muster b macht durch die Anhäufung kleiner Motive und Spielereien einen profanen Eindruck, der nur durch die gut vertheilten Bandlinien gemildert wird.
- 125 a b **Norditalienische** Gewebe des 15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse, nach einer im Berliner Museum befindlichen Zeichnung von Glinsky. Dieses schöne Muster wurde wohl für kirchliche Zwecke verwandt. Der Pelikan als

Symbol Christi, der sein Blut opfert, ist von Weinranken und Trauben umgeben, die ebenfalls das Altarsacrament symbolisiren. b Orig. in Danzig. Wir dürfen wohl annehmen, dass dieses streng gothisch stilisirte Muster wohl als Wandbekleidung oder Vorhang in einer reichen Kirche gedient hat. c Orig. in Danzig. Auch bei diesem Muster ist die Stilisirung und Abwechslung der Blumen und Blätter von grosser Feinheit. Interessant ist, wie die sarazenischen Motive immer mehr der Gothik sich nähern und später von der Renaissance verwerthet und umgemodelt werden. d Lucchesische Fabrikation des 14. Jahrh. 1/2 Grösse. Orig. in Wien. Der Einfluss der sarazenischen Motive ist unverkennbar. Die mit dem Hund und Sperber jagende Dame war ein sehr beliebtes Motiv der Troubadour-Zeit. Siehe die Symbolik des Sperbers Seite 97. Im Orig. ist das Roth auf allen 4 Mustern heller, so dass die graue Seide weniger hart heraustritt.

126ab Sammetgewebe **Oberitaliens** des 15. Jahrh. a 1/4, b 1/2 Grösse. Originale im Museum in Berlin. Bei diesen seltenen Geweben hat die farbig-wechselnde Kette senkrechte Streifen hervorgebracht. Die Verbindung des Granatapfels mit Vögeln wie bei b ist selten. — c Sammetgewebe auf einem Bilde von Rogier van der Weyden (1443) in Löwen. d wahrscheinlich flandrisches Gewebe des 15. Jahrh. 1/2 Grösse. e Florentiner Gewebe des 15. Jahrh. 1/2 Grösse. Orig. in Wien. Die Farben sind bei d grüner Fond mit goldenen Blättern.

127abcd **Lucchesische** Gewebe des 13. Jahrh. 1/2 Grösse. abc in Danzig, d im Wiener Museum. Alle diese schönen Gewebe zeigen Jagdszenen, wie der Hund die Ente packt, wie Hund und Falke den Hirsch erjagen etc. c zeigt die streifenartige Musterung mit Schrift, aus welcher Strahlen hervorgehen. Die Korruption der Schrift lässt es zweifelhaft, ob ein sarazenisch-palermitanisches Gewebe oder eine lucchesische Variation vorliegt. Der Zeichner der Muster d und 125d war wohl ein und derselbe.

128ab **Florentiner** Damaste des 15. Jahrh. 1/2 Grösse. Orig. in Wien. Statt Gold wurde gelbe Seide verwebt. c Muster auf einer Statue in Köln aus dem 14. Jahrh. d Nach einer Zeichnung im Berliner Museum. Das Originalgewebe gehört wohl der norditalienischen Fabrikation des 15. Jahrh. an.

129acd **Sicilianisch-sarazenische** Gewebe des 13. Jahrh. 1/2 Grösse. Orig. in Danzig. a zeigt eine strenge Anordnung der Motive im Aufbau. Bei b sind die verschiedenen colorirten Sphynxe, welche Blätter tragen, archeologisch von Interesse.

Die Sagen von der Scylla und Charybdis, sowie von der Sphynx waren in Sicilien wohl stets lebendig und ist es daher um so weniger auffallend, diesen Nachklang der klassischen Kunst noch im 13. Jahrh. in Palermo zu finden.

Bei d ist das sonst aus Stab- und Flechtwerk bestehende Gehege in ein Blätternest verwandelt, in welchem Hunde und Hirsche sich verbergen. b befindet sich auf einem Pfeiler in der Kirche St. Bavo zu Harlem gemalt. Harlem war durch Seidenindustrie berühmt und stand wahrscheinlich in directer Verbindung mit Lucca, Palermo etc. Unter

dem Muster ist eine sarazenische Inschrift als Borte auf dem Pfeiler angebracht.

130. **Venetianische** Sammetgewebe des 16. Jahrh. a $\frac{1}{3}$, bcd $\frac{1}{2}$ Grösse. Originale in Wien, Nürnberg, Berlin etc.

- 131abc **Palermitanische** Gewebe des 13. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Originale in Berlin und Danzig. Seltsam ist bei c die Verbindung eines Thieres mit einem Frauenkopf, der mit den Haaren befestigt erscheint. Das Pflanzenornament zeigt die Andeutung der Fächerpalme, da nicht anzunehmen ist, dass die umgeschlagenen Theile Flügel darstellen sollen.

d zeigt ein Muster, welches auf einem altdeutschen Bilde im Berliner Museum vorkommt. Aus Wolken fassen zwei Arme die Kette der in einer Einfriedigung gelagerten Hirsche. Wahrscheinlich ist eine Gott wohlgefällige und von seiner Gnade begleitete Ehe in dieser Weise verherrlicht.

132. **Lyoner** silberdurchwirkter Vorhangstoff des 17. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. im kgl. Gewerbe-Museum in Nürnberg.

Die Borte ist äusserst reich und mit guter Vertheilung der Massen und der rhythmischen Linien componirt. Für moderne Zwecke bietet dieses Muster ein gutes Vorbild. Es zeigt den Einfluss der französischen Spitzenornamentik.

- 133a—m Das älteste Muster auf dieser Tafel ist l. Diese Borte sowohl wie die Borte g, welche auf einem Messgewande in Danzig vorkommt, ferner Borte a, welche auf einem Bilde des 15. Jahrh. sich befindet, und Borte b dürften wohl **deutsche** Fabrikation sein, da die Bandweberei schon im 12. und 13. Jahrh. am Niederrhein etc. in hoher Blüthe standen. Die Muster c und d kommen auf altdeutschen und die Muster f k m auf altitalienischen Bildern vor. Die Borte h ist weniger alt, sie stammt aus dem 17. Jahrh. Das Muster e ($\frac{1}{2}$ Grösse) dürfte deutsches Fabrikat des 15. Jahrh. sein, hingegen i ($\frac{1}{2}$ Grösse) aus Venedig stammen (14. Jahrh.).

- 134abcd **Norditalienische** Granatapfelmuster des 15. und 16. Jahrh. Die Originale befinden sich in Wien. a und c $\frac{1}{4}$ Grösse sind wahrscheinlich venetianische Gold- und Sammetbrokate des 15. Jahrh. b Gold- und Seidengewebe aus Oberitalien, $\frac{1}{3}$ Grösse. d Venetianischer Goldstoff mit rothen Sammet-Conturen des 15. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse.

- 135ab Wahrscheinlich **deutsche** Gewebe des 15. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Wien. Die Kette ist grüne Wolle, jedoch der Einschlag gelbliche, wenig gedrehte Seide. Die Fabrikation dürfte in Augsburg stattgefunden haben.

- 136ab **Palermitanische** Gewebe des 12.—13. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in Danzig. Siehe Text zu den Tafeln 29. 33 und 34.

- 137a—i **Venetianische** und **Genuesische** Sammet- und Goldbrokate des 16.—17. Jahrh. Nat. Grösse. Orig. in den Museen von Berlin, Wien, München, Dresden, Nürnberg, St. Gallen etc.

- 138abcd **Palermitanische** Gewebe des 12. und 13. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Danzig. Jedes Muster zeigt in seiner Art eigenthümliche Motive. Bei a ist der aus einer Blume gleichsam wie hinter dem Busch plötzlich hervorspringende Jagdhund das Hauptmotiv, während

kleine Thiere an untergeordneter Stelle sich nachlaufen. Bei b sind die Streifen mit den sich verfolgenden Thieren sehr schön. Ein seltenes Motiv ist die Schlange, die sich um den Baum windet, und welche ein Vogel angreift. Bei c endigt der Baumstamm unten in einen Schlangenkopf. Auch die Art und Weise, wie die Vögel aus dem Licht heraus schauen, ist auffallend. Die Ranken mit den zellenartigen Füllungen bilden grosse sechseckige Einrahmungen. Bei d sind die Bäume eigenthümlich, welche mitsamt den Wurzeln, der Blätterkrone und den abgehauenen Zweigen im Sonnenlichte an einer Berghalde stehen, an welcher bergauf seltsame Thiere rennen.

139 a b c d **Spanische** Gewebe des 16.—17. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Berlin, St. Gallen etc. Für die Prachtliebe des spanischen Hofes war besonders Schwarz und Gold beliebt. Es sind golddurchwirkte Seidenzeuge und Goldbrokate, die sich für die Rittertracht damaliger Zeit gut eigneten.

140. **Lucchesische** Goldgewebe des 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Originale in Nürnberg und Wien.

141 a b c d e **Venetianische** Sammetgewebe des 16. Jahrh. a in $\frac{1}{3}$ Grösse, b Naturgrösse, c $\frac{1}{3}$ Grösse, d und e in $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Berlin, München. Dresden. Wien. Nürnberg etc.

142 a—i Sammetgewebe aus **Venedig, Florenz** und **Lyon**. 16.—17. Jahrh. a b c d e f i in $\frac{1}{2}$ Grösse, g und h in nat. Grösse. Orig. in Berlin, Wien. München, Dresden etc.

143 a b c d **Norditalienische** Fabrikation des 14. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Wien und Berlin. Bemerkenswerth sind bei b die Fische in den Medaillons. Der verschlossene Fond war ursprünglich roth. Sarazenische Motive sind bei c wahrscheinlich zur Symbolik der 4 Elemente benutzt worden. Sonne = Feuer, Adler = Luft, Hund = Erde, Schwan = Wasser.

144 u. 145 a b **Sicilianisch-sarazenisches** Gewebe des 12. Jahrh. Orig. Grösse.

Diese 4 Muster befinden sich auf dem Mantel in Regensburg, den angeblich Kaiser Heinrich VI. getragen hat. Die Hohenstaufen standen durch Verwandtschaft in engster Beziehung zum normannischen Königshause. Heinrich VI. ist in Messina gestorben. Wahrscheinlich ist daher, dass ihm von den sarazenischen älteren kostbaren Geweben dieses golddurchwirkte Prachtgewand verehrt wurde. Die spätere sicilianische Weberei zeigt weniger die geometrischen Füllungen, die bei 144a und 145a so reizend wirken und an die Alhambra-Ornamentik erinnern. Professor Karabacek übersetzte die Schrift auf 144b, welche nur einmal auf dem Rückentheile des Gewebes vorkommt: Verfertigt hat der Meister Abdul Aziz dieses Feierkleid in seiner Fabrik für Wilhelm den Zweiten. Dieser normannische König regierte von 1166—1189. In „seiner“ Fabrik heisst so viel, als in der für solche Stoffe bestimmten Abtheilung. „Seiner“ bezieht sich also auf den Stoff. Die grosse, sehr korrekt gezeichnete Inschrift auf 145b lautet: Ruhm und Sieg und lange Lebensdauer! Die sich verfolgenden Jagdthiere Hunde, Gazellen und Hasen kommen auf sicilianischen Geweben vielfach vor, seltener sind die Fische

im Muster 144 b. Die Stoffe gehören also zu den Thardwahsch, die von sarazenischen Fürsten als Anerkennung des Muthes und der Ritterlichkeit verschenkt wurden.

146abc **Venetianische** Sammetgewebe des 16. Jahrh. $\frac{1}{3}$ Grösse. Die Originale sind in Wien, Nürnberg, Berlin, St. Gallen etc. Diese gold-durchwirkten Sammete deuten die Pracht an, mit welcher die venetianischen Paläste in der blühendsten Zeit der Renaissance decorirt waren. Damals rühmte der Doge, dass die Ausfuhr Venedigs an Geweben, die von Florenz und aller übrigen Städte weit übertreffe. Die Verbindung Venedigs mit dem Orient hat in den Mustern b und c zwei bisher in Italien fremde Motive eingeführt, nämlich die Iris, welche im Persischen wegen ihren zungenartigen Blättern symbolisch als Dolmetsch dient, um die Wünsche und Gedanken der anderen Blumen Gott auszudrücken. Auch das Füllhorn in Borte c verdient besondere Beachtung als ein in der Weberei seltenes Motiv der Renaissance-Architektur.

147abc **Norditalienische** Gewebe des 16. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in München. a Dieses schöne Sammetmuster zeigt die Loslösung von den sarazenischen Motiven, da es sich in den zierlichen Linien bewegt, welche die italienische Frührenaissance für Intarsien und Goldstickereien geschaffen hat. b ist ebenfalls ein Sammetmuster mit reichen Motiven. c ist ein aus gelber und violetter Seide bestehendes dickes Gewebe und zeigt die Verbindung des Granatapfels mit Motiven der Renaissance. Die kleinen Wollgewebe d und i und die zierlichen Seidengewebe e f g h, die theilweise mit Silber durchschossen sind, dürften der **niederländischen** Weberei des 17. Jahrh. angehören.

148abcd **Venetianische** und **Genuesische** Sammetgewebe des 15. Jahrh. $\frac{1}{4}$ Grösse. Orig. in Wien, Berlin, Nürnberg etc. a kommt auf einem Bilde von Grossaert in Antwerpen vor.

Charakteristisch ist bei denselben das Vorwiegen des Goldfonds, so dass nur die Contour und wenige zu markirende Stellen Sammet sind. Das Muster b zeigt das System der Einschachtelung des Granatkerns in immer weiter sich entfaltenden Hüllen von Früchten und Blättern, während nach oben herrliche Blumen dem Kern entsprossen. Auch c zeigt ähnliche Motive.

149abcde Die Weberei **Oberitaliens** hat im 16. und 17. Jahrh. einige Borten, die sonst mit der Hand auf Leinen gestickt wurden, gewebt. Vergleicht man die Vorbilder Siebmachers mit der Borte a, so finden wir, dass die täuschendste Nachahmung der Stickerei Hauptsache war. Ebenso ist es bei e, nur dass der weisse Fond das Muster bildet. a ist im Besitz Makarts.

b d $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. im Museum in Wien. b d gehören zu den mit Leinen und Wollen gewebten **deutschen** Geweben des 14. — 15. Jahrh., die in Augsburg, Köln etc. gefertigt wurden. c dürfte der **spanisch-sarazenischen** Weberei des 13. Jahrh. angehören. d hat gelbe Wolle als Ornament auf rothem Fond. Die Kronen sind blau.

150ab **Lyoner** Gold- und Seidenstoffe des 17. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Die Originale befinden sich in Nürnberg und Gelnhausen. Die prachtvollen schön stilisirten Pflanzengruppen und Ranken, die vorzügliche Technik

und harmonische Vertheilung der Motive zeigen, welchen Höhepunkt die Lyoner Industrie im Anfange des 17. Jahrh. erreichte.

151 a b c dürfen wir der **deutschen** Weberei des 12.—14. Jahrh. zuschreiben. Diese Muster sind für Dorsalbekleidungen mit Wolle und nur wenig Seide hergestellt. a ist in halber Grösse und befindet sich in Berlin. b befindet sich in Regensburg, g im Museum in Wien. g ist mit wenig gedrehter Seide gewebt und ist wahrscheinlich französischer Herkunft, da sich ein ähnlicher Stoff an der Tunicella der Abteikirche in Cluny befindet, in welcher die Leiche des hl. Bernard aufbewahrt wird. Die Muster d f h gehören der byzantinischen Fabrikation des 6.—12. Jahrh. an. Die mit Kreisen versehenen Muster waren schon in der spätromischen Zeit beliebt. c f befindet sich an einem Kästchen des Silbersarges von St. Emmeran in Regensburg. Das Muster e dürfte in **Palermo** im 12. Jahrh. gewebt worden sein. Es hat einige Verwandtschaft mit dem Muster auf Tafel 106 b. Das Gewebe i ist wohl in **Spanien** im 14. Jahrh. gewebt. Die Vögel in den Ovalen sind in Gold ausgeführt. Die Originale von d e g h i befinden sich in Wien.

152 a b d **Züricher** Gewebe des 16. und 17. Jahrh. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Wien, Aachen, Berlin, St. Gallen etc. Der weisse Einschlag besteht aus Leinen und Wolle. Bei a ist der Fond violett. c **Oberitalienischer** Damast. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Nürnberg.

153 a b c d e f **Oberitalienische** Seidengewebe des 16. und 17. Jahrh. Orig. in Wien, Berlin, St. Gallen etc. d und f gehören zu den Streumustern. g und h dürften der **deutschen** Seiden-Fabrikation des 17. Jahrh. angehören, die sich nach den Auswanderungen aus Frankreich und den Niederlanden in vielen Städten entfaltete.

154 a—i Gewebe aus verschiedenen Epochen. a c d f und i kommen als Gewandverzierungen auf Bildern vor, b e d e h gehören der **norditalienischen** Fabrikation des 16. u. 17. Jahrh. an. Meistens $\frac{1}{2}$ Grösse.

155 a—k Die Sammetmuster a b f g h und i sind Bildern der niederländischen Schule des 15. Jahrh. entnommen. c ist ein Sammetgewebe der **niederländischen** Fabrikation des 15. Jahrh. und befindet sich in Xanten. ($\frac{1}{3}$ Grösse). Velour sur Velour. Das Goldgewebe k gehört wohl der französischen Industrie des 14. Jahrh. an und ist wahrscheinlich in Tours gewebt. Das Muster e ist **persischen** Ursprungs und ist wohl im 17. Jahrh. über Venedig importirt. Die originelle reiche Wirkung wird durch die Umstellung der einfachen Blumen und Ranken und durch die starken, aber harmonischen Farbencontraste bewirkt.

156 a und c entstammen der norditalienischen Fabrikation des 16. Jahrh. b und e sind **persische** Gewebe des 16.—17. Jahrh. d ist ein abgepasstes Muster mit dem Doppeladler und gehört der **spanischen** Weberei an. Mit dem Muster b ($\frac{1}{3}$ der nat. Grösse) sind einige alte Sessel im Berliner Museum überzogen. Auch die anderen Muster befinden sich im dortigen Gewerbe-Museum.

157. Muster aus verschiedenen Epochen. a gehört der **Venetianischen** Weberei des 16. Jahrh. an. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. im Germ. Museum in Nürnberg. b **Genuesisches** Sammetgewebe aus dem Anfange des 15. Jahrh. $\frac{1}{6}$ Grösse. Orig. im Museum für Kunst und Industrie in

Wien. Der prächtige Sammet zeigt verschieden hoch geschorene Stellen, welche die Franzosen *velour sur velour* nennen. Der mit kleinen Goldschleifen oder Häkchen versehene Sammet wird genannt *velour broché en or frisé et croisé*.

c **Spanisch-sarazenisches** Gewebe des 13.—14. Jahrh. $\frac{1}{3}$ Grösse. Orig. im Museum in St. Gallen. Dieses schöne Muster zeigt eine dem Granatapfel gar nicht verwandte Blume mit ähnlicher Einfassung. Man ersieht hieraus, wie anregend die sarazenischen Motive die abendländische Kunst befruchteten. Die Muster e und f gehören ebenfalls der spanisch-sarazenischen Weberei an, sind aber für einfachere Gewebe. z. B. Futterstoffe componirt. d und e kommen als Muster auf alt-deutschen Bildern des 15. Jahrh. vor.

158a — n Gewebe des 16.—18. Jahrh. b, f, h, k, l gehören der **nord-italienischen** Weberei des 16. Jahrh. an. Es sind die sog. Streu-Ornamente (*ornements semés*), die besonders für Kleider sehr beliebt waren. Wir finden sie schon in der Mitte des 16. Jahrh. auf Bronze-Epitaphien z. B. der Bischöfe von Bamberg. Von Florenz ausgehend, werden diese zierlichen Muster bald Mode, so dass die Weberei Ober-italiens und Lyons und die Buntpapierfabrikation sie in zahlreichen Variationen bringt. Wie bei a, i, n, ferner bei c, d und m zu ersehen, arten die Muster in unbedeutende Spielereien aus, die nur den Zweck haben, die Fläche leidlich zu füllen. Das Muster e mit seiner strengen geometrischen Eintheilung stammt noch aus der besseren Zeit der italienischen Frührenaissance. g dürfte der spanischen Weberei angehören. $\frac{1}{2}$ Grösse. Orig. in Berlin. Die Farben sind bei den kleinen Mustern vereinfacht. Bei f und h und l ist Gold an Stelle der hellbraunen Farbe zu setzen.

159a — k Muster der **deutschen** Leinenweberei aus verschiedenen Epochen. a und e sind **niederländische** Leinengewebe des 15. Jahrh., wie sie für Altar- und Tisch-Decken damals üblich waren. e zeigt ($\frac{1}{3}$ Grösse) in der Borte die Anfangsbuchstaben des Namens Maria, darunter Pilgertasche und Muschel. Welche Beziehung der Kopf zum Reichsadler hat, ist bisher nicht erfindlich.

Viel älter sind die Gewebe g c und i. Ersteres dürfte in einem Benediktiner-Kloster im 11. und 12. Jahrh. angefertigt sein, da es den Einfluss der byzantinischen Gewebe zeigt. c und i gehören ins 12.—13. Jahrh. Die vielfach gestickten geometrischen sog. Gammata-Ornamente wurden mit gelber Seide oder Wolle damals gewebt.

Aus der einfachen rautenförmigen Ornamentik, die der Trittstuhl schon zur Römerzeit ergab, haben sich nach und nach die reicheren Rauten-Verzierungen in der Leinen-Weberei ergeben, die wir in b h und k erblicken. Regensburg, Augsburg und die Niederlande waren schon in ältester Zeit durch Leinenindustrie bedeutend. Im 18. Jahrh. entwickelte auch die schlesische Leinenindustrie eine grosse Rührigkeit. In Lauban, Glogau etc., ferner in Halle wurden Decken und Vorhangstoffe reich gemustert. Dieselben bestehen fast nur aus blauem und weissem Leinen. Im Gegensatz zur bisherigen Ornamentik sucht diese Industrie durch bildliche Darstellungen, die sich oft auf den grossen

Decken wiederholen, zu wirken. Wir finden die bekannten biblischen Darstellungen der Geburt Christi mit der Huldigung der hl. drei Könige, das Urtheil Salomo's, politische Ereignisse, Städte-Ansichten, Reiter etc. Das Muster mit dem Bauern, welcher eine Heugabel fasst und ein Schaf trägt, und unter demselben zwei an einen Grenzpfahl angekettete Löwen zeigt, bekundet, auf welchen Irrwegen die Ornamentik sich damals befand.

160 a b c **Lyoner** Gewebe des 17., d des 18. Jahrh. a c d $\frac{1}{3}$ Grösse. b $\frac{1}{2}$ Grösse der Originale, die sich in St. Gallen, Berlin und Nürnberg befinden. a und c dürfen wir mit den Mustern auf 150 a b zu denen der Blüthezeit Lyons zählen. Siehe S. 147. Auch das Muster b hat noch viele Feinheiten der italienischen Renaissance und bekundet den Einfluss der florentiner Emigranten. Bei d ist der Farben-Effect vorwiegend.

Entstehung, Zweck und Ergänzung des Werkes.

Ein grosser Theil des Materiales wurde vor der Gründung der Kunstgewerbe-Museen gesammelt und gezeichnet. Damals erschien die Symbolik und Schönheit der Zeichnung so sehr als Hauptsache, dass Niemand eine besondere Wiedergabe der Textur und der Farben für nöthig hielt. Die Ansprüche der Archeologie, Material und Technik in der getreuesten Wiedergabe erkennen zu können, sind jüngeren Datums. Die Ausführung und Gruppierung der Tafeln des Werkes Ornamente der Gewebe würde also eine bessere sein, wenn mir jetzt die Aufgabe neu gestellt würde. Man berücksichtige aber, dass damals das zu publicirende Material auf vielen Reisen erst zu suchen war und spätere Entdeckungen und Funde eine einheitliche Anlage nicht erlaubten. Andererseits ist das, was der Archeologie in der Wiedergabe vieler Muster jetzt ungenügend erscheint, nothwendig gewesen, um den Kunstindustriellen möglichst brauchbares Material zu liefern. Der Fabrikant und Decorateur braucht die Werkzeichnung, in welcher die bestimmte Contur Hauptsache und welche nicht zu sehr durch kostspieligen Druck vertheuert ist. Es sollte kein Salon-Album mit malerischen Effekten, sondern ein Atelier-Werk werden, welches bisher mir und meinen Collegen fehlte. Wer die photographische Copie verlangt, möge nur versuchen, wie ungenügend und wie theuer der beste Lichtdruck ist, und wie schwer es ist, viele Muster auf einer Tafel zu vereinigen. Als Ergänzung und Fortsetzung des Werkes halte ich es jedoch für wichtig, dass die historisch bedeutendsten Muster möglichst genau durch farbigen Lichtdruck publicirt werden.

Als ich von 1858 bis 1862 die mit dem kgl. Polytechnikum verbundene Musterzeichnenschule in Berlin besuchte, erkannte ich bald, dass der Naturalismus, der einzig und allein dort cultivirt wurde, im Widerspruch mit den Decorationen der Architektur etc. stehe. Mein verehrter Freund Professor L. Lohde, der Mitarbeiter Bötticher's bestätigte, dass die französische Unterrichtsmethode zwar Zeichner für die wechselnde Mode, nicht aber Ornamentisten schaffe, die der Kunst dienen. Als er mir die Architektur-Ornamentik erklärte, musste er zugeben, dass sie für das moderne Gewerbe grosse Lücken habe und dass selbst Schinkel viele Ornamente für die Weberei zu constructiv und zu plastisch componirte. Das einzige Gute der Schule war das Zeichnen der Blumen nach der Natur, wenn auch die Studien nicht als Mittel, sondern gleich schon als Zweck betrachtet wurden. Heute wurde die Rose mit einer Knospe und einigen Kornblumen oder Asten nach rechts gewendet und morgen

die Gruppierung nach links gedreht. Jeder derartige in Wiederholung gesetzte Effekt durfte als Muster gelten. Mein Lehrer verstieg sich damals zu dem Ausspruche, welcher ihn und die damalige Zeit charakterisirt. Er sagte tadelnd: »Sie sind zu deutsch, um ein guter Dessinateur zu werden.«

In diese Zeit, in welcher ich eine triviale Lebensaufgabe mit einer befriedigenderen vertauschen wollte, fiel die Ausstellung der Kirchenparamente, welche Dr. Fr. Bock nach alten Vorbildern hatte weben und sticken lassen. Meine Lehrer verlachten diesen Unsinn, und die Berliner fanden es sehr merkwürdig und etwas arrogant, dass man solche mittelalterliche katholische Spezialitäten als Sehenswürdigkeiten bezeichne. — Die Teppich-Compositionen, die mein Lehrer Van der Syp in demselben Saale ausgestellt hatte, zeigten eine holländische Landschaft mit Windmühlen und zwischen Weinlaub Hasen und Hunde, ferner grosse Gurkenblätter, Rosen etc. — Die schlichten Gewebe imponirten mir durch ihre harmonische Wirkung trotz bescheidenem Aufwande von Formen und Farben.

In der Gallerie der altdeutschen und präraphaelischen Bilder hatte ich auf den Gewändern eine grosse Anzahl Muster entdeckt und begann die interessantesten zu copiren. Dieses Studium sollte mir den Unterricht ersetzen, den die Schule mir nicht bieten konnte. Generaldirektor von Olfers gestattete, dass ich in den Gallerien mit Hülfe von Gerüsten die Muster der hochhängenden Bilder copirte. So entstand schon in Ermangelung einer grösseren Anzahl alter Gewebe 1860 bis 1862 eine beträchtliche Sammlung, die auch das Interesse des grossen P. von Cornelius weckte. Als Lohde diese Muster sah, ermutigte er mich durch freundliches Lob zur Fortsetzung. Er theilte mir mit, dass C. Bötticher viele Ornamente nach alten Geweben und Wandmalereien gesammelt, später aber alle diese Studien, von denen nur wenige in den Vorbildern für Handwerker und Fabrikanten unter Schinkel und Beuth publicirt worden sind, dem kgl. Kupferstichkabinet übergeben habe. Ich liess mir die Mappen von dem damaligen Direktor Prof. H. Weiss geben und durfte nach Herzenslust copiren. In diesen Mappen fand ich auch die schönen Copien, welche der Glasmaler Glinsky mit so grosser Virtuosität für den König Friedrich Wilhelm IV. angefertigt hat. Die Fadenmalerei ist durch Pressungen verschiedenster Art gehoben. Meine ersten Ersparnisse benutzte ich zu einer Reise nach Halberstadt, um die zahlreichen alten Kirchengewänder zu zeichnen, welche in einem früher vermauerten Thurmgemache entdeckt worden waren. Ich fand eine sehr grosse Bereicherung. In Köln lernte ich Dr. Fr. Bock persönlich kennen. Dieser energische und unermüdliche Forscher hatte jedoch nur die kirchliche Kunst im Auge und, wenn er auch die Bedeutung der Reform in der Profankunst nicht unterschätzte, so lag ihm doch vor allem die Restauration alter Kirchen und die Gründung und Beschäftigung zahlreicher Kunstwerkstätten für kirchliche Stickerei, Weberei, Glasmalerei, Holzschnitzerei etc. am Herzen. Er hatte bereits das epoche-

machende Werk über die liturgischen Gewänder geschrieben, und ein grösseres Vorlagewerk der Weberei in Arbeit, das er aber aus Mangel an Unterstützung der Regierungen etc. nicht fortführte.

Als ich 1862 mit meinen Zeichnungen nach Wien kam, veranlasste der berühmte Gothiker Prof. Fr. Schmidt, dass Giani einige Muster webte. Es war bereits bekannt, dass Casaretto in Crefeld durch die Propaganda Bocks grosse Erfolge mit seinen mittelalterlichen Mustern hatte, da die deutschen Bischöfe durch ein Rundschreiben alle Pfarrer ermahnt hatten, zur würdigeren Ausstattung des Altars diese Gewebe vorzuziehen. Giani, welcher damals 40 Muster auf Patronenpapier fast umsonst von mir erhielt, hatte besten Erfolg. Ebenso glückte es, die alten Muster der Weberei für die Tapetenindustrie zu verwenden (was schon früher Raschdorf durch Flammersheim & Comp. in Köln zur Ausstattung des Gürzenich versucht hatte). Ph. Haas & Söhne wünschten Originale für Teppiche, Faber & Comp. für Spitzengewebe, und somit durfte ich es wagen, mit meiner auf dem Studium der Textilkunst basirenden Spezialität 1865 ein Atelier zu gründen, welches der pariser Moderichtung entgegenarbeitete. Die Gründung des Kunstgewerbe-Museums in Wien begünstigte diese Bestrebungen. Von 1862—1864 hatte ich die Muster auf den Bildern im Belvedere etc. copirt, dann aber das grosse Material der ehem. Bock'sche Stoffsammlung, welche das Museum gekauft hatte, zur Verfügung erhalten. Dieses reichhaltige Material trat nun in den Vordergrund, da die von Bildern entlehnten Muster nur als Originale 2. Ranges gelten konnten.

Ich stellte mir die Aufgabe, die ganze Stoffsammlung des k. k. Museums zum Zweck der späteren Publication zu copiren. Da viele zerrissene, verschlissene und verschossene Muster fast ganz unkenntlich waren, so war meine Reconstruirung der ursprünglichen Werkzeichnung willkommen, um den artistischen Werth dieser Muster zu retten. Das k. k. Museum für Kunst und Industrie kaufte daher diese Copien als Ergänzung der Sammlung.

Indessen war und blieb meine Hauptarbeit, den Fabrikanten neue Muster zu liefern. Die Tapeten-Industrie hatte sich besonders in Deutschland sehr entwickelt. Intelligente Fabrikanten und Händler bemerkten, dass die Architekten die Stilmuster vorzogen, und somit war mein Atelier sehr in Anspruch genommen, solche Muster zu liefern. Die Neuheit der Motive und die Schönheit der Raumtheilung und der rhythmischen Linien war damals Hauptsache, die stoffliche Wirkung wurde nur durch bescheidene Striche und Punkte angedeutet.

Bei meiner ersten Publikation (Stilistische Flachornamente 3 Hefte) glaubte ich nicht, es wagen zu dürfen, nur Webemuster zu bringen. Nach dem Beispiele der in Stuttgart erscheinenden Gewerbehalle, deren Mitarbeiter ich seit 1864 war, sollten die farbigen Flachornamente in solcher Abwechselung erscheinen, dass die verschiedensten Industriellen als Abon-

nennten gewonnen würden. Als ich A. Morel in Paris 1867 *) diese Hefte vorlegte, verlangte er die Anlage eines umfassenden Textilwerkes in kleinerem Formate. Sein Scharfsinn hatte die Bedeutung des Werkes erkannt. Wenn auch die Pariser Jury die Stilmuster von Ph. Haas und Söhne, von Giani und Faber & Comp. als »une bêtise« erklärten, so ahnte er doch, dass für die Herrschaft der französischen Mode diese Kurzsichtigkeit verhängnissvoll werden sollte.

Als unbemittelter Zeichner durfte ich die Ausdehnung des Werkes nicht zu gross planen und war daher in Ermangelung eines deutschen Verlegers froh, dass A. Morel die Durchführung eines grossen Werkes mir garantierte. — Dass aber Bücher nicht nur ihre Schicksale haben, sondern auch des Autors Lebensgang oft beeinflussen, sollte ich bald erfahren. Zunächst hatte ich die nachträgliche Zumuthung abzulehnen, dass der Name eines einflussreichen Herrn, der jedoch keine fachliche Autorität ist, als Herausgeber das Titelblatt schmücken solle. Die Protektion desselben ging mir dadurch verloren. Erst nach meinem Wegziehen von Wien wurde dort die Webeschule reformirt und eine höhere Schule für Stickerei gegründet. Eine unpraktische Anordnung Morels verursachte (ausser der Störung durch den deutsch-französischen Krieg) eine lange Unterbrechung der Arbeiten. Ich sollte nur die Conturen durch lithographischen Umdruck von Wien nach Paris senden, so dass dort mit Hülfe der farbigen Originalzeichnungen die Tonplatten angefertigt würden und der Druck erfolge. Morel starb und hinterliess so viele unfertige neue Werke, dass seine Erben zunächst bedacht waren, die alten Contrakte rückgängig zu machen. Die deutschen Lithographen hatte der Krieg vertrieben, in der Druckerei waren die Steine mit den Conturplatten nur theilweise und die Vorlagen gar nicht zu finden. Es blieb nichts übrig, als den Contract aufzulösen und die Fertigstellung in nächster Nähe zu übernehmen.

An der kgl. Academie in Hanau war ich 1870 als Lehrer der Ornamentik angestellt und fand im benachbarten Frankfurt a. M. in der vorzüglich eingerichteten lithographischen Anstalt von B. Dondorf die beste Hülfe zur Durchführung. Es erschienen 3 Lieferungen à 40 Tafeln; aber das indessen überreich gesammelte neue Material war so wichtig, dass ich noch eine vierte Lieferung beifügte. Die Museen von Berlin, Dresden, Nürnberg, München, Stuttgart, die Privatsammlungen von Schnütgen, Bock, Krauth, die Schatzkammern der alten Kirchen in Deutschland, Oesterreich, Italien und den Niederlanden, die Ateliers berühmter Maler etc. hatten mir eine solche Fülle schöner Muster geboten, dass ich nur den vierten Theil publicirte, um das Werk nicht zu sehr zu vertheuern. Das

*) Die k. k. österr. Regierung hatte mich mit der Berichterstattung über die textile Kunst auf der pariser Weltausstellung betraut. Meine Bekanntschaft mit den von Preussen gesandten Kunstkennern (Prof. Waagen etc.) veranlasste, dass die Ankäufe für die Museen in Wien und Berlin in den orientalischen und ostasiatischen Bazars vielfach gemeinschaftliche waren.

damalige preussische Ministerium unterstützte die Herausgabe durch das Abonnement von 75 Exemplaren, Oesterreich abonnierte 17, Sachsen-Weimar 5 und Baiern 2 Exemplare. G. M. Alberti in Hanau übernahm den Verkauf einer Anzahl Exemplare an die deutschen und österreichischen Buchhändler, ferner übernahmen ausser Vve. A. Morel & Comp. in Paris, Claesen in Lüttich und A. Fischer in London den Vertrieb dieses Werkes. Den Druck des Textes übernahm nebst den Zinkätzungen in entgegenkommener Weise A. Osterrieth in Frankfurt a. M. Die stoffartige Gauffrirung besorgte die Buntpapierfabrik von Aloys Dessauer in Aschaffenburg, welche auch viele Muster als Vorsatzpapiere verbreitete.

Auf meinen Reisen hatte ich seit 1865 manches schöne alte Gewebe bei Antiquaren gekauft, jedoch an die Museen bald abgegeben, nachdem ich es copirt hatte. Es lag mir fern, eine kostspielige Sammlung zu besitzen. Erst später, als die Mittel dieses gestatteten, und mir es nothwendig war, die technischen Eigenheiten der Gewebe stets vor Augen zu haben, behielt ich die Ankäufe, ergänzte sie durch Austausch und konnte somit im Jahr 1882, als das Kaufmännische Direktorium von St. Gallen mir die Direktion der dortigen Kunstgewerbeschule übertrug, eine umfassende Sammlung alter Gewebe und Stickereien dieser Stadt, wo die Textilkunst blühender wie irgendwo ist, bieten. Die preussische Regierung hatte zwar die grossen Sammlungen von Schnütgen für Berlin, und von Krauth für Crefeld angekauft, aber das in jüngster Zeit übliche bürokratische Dirigiren anstatt Verwalten gibt geringe Hoffnung, dass eine gedeihliche Lehrthätigkeit sich entfaltet. Wo nicht die Ateliers mit der nothwendigen Selbstbestimmung des Meisters im Vordergrunde stehen, wo Vorgesetzte, welche der Kunst fern stehen, veraltete Paragraphen zur polizeiarartigen Kunstverwaltung benutzen, wird der Reichthum der Sammlungen nicht viel nutzen.

Ich habe dem »Kaufmännischen Direktorium« von St. Gallen mein Werk gewidmet, weil es mir den meinem Studium und meinem Talente entsprechenden Wirkungskreis geboten hat.

In der grossen Reformbewegung der letzten Jahrzehnte konnte die Concurrrenz nicht ausbleiben. Ist es doch der schönste Triumph, dass man noch erlebt, dass eine Idee, welche man mit Consequenz aufopfernd verfolgt, weite Kreise erfasst und siegreich auch dort wirkt, wo man persönlich nicht mitwirken kann. Als Ph. Haas & Söhne 1878 in Paris ausstellten, erkannten die Lyoner an, dass in gemusterter Seide und Sammet dieses Wiener Haus überlegen sei. Dass viele Firmen in Elberfeld, Crefeld, Mühlheim, Chemnitz, Berlin etc. nach Paris exportiren, ist bekannt.

In Tapeten war Balin in Paris von grossem Einflusse, denn er scheute keine Kosten, um die täuschendste Stoffnachahmung durch Pressungen etc. zu erzielen. Er ging aber über das Ziel hinaus, da manche seiner Tapeten fast ebenso theuer sind als ächte Gewebe. Die deutsche Industrie, in welcher A. Schütz und Liek & Heider durch ähnliche Spezialitäten, Philipp Renn, E. Schütz, C. Hochstätters Söhne, Engelhard etc. jedoch mehr

durch courantere Waaren sich auszeichneten, strengte sich an, dieselben künstlerischen Effekte in billiger Weise zu erzielen. Mein Atelier hat circa 2000 Muster der Tapetenindustrie von 1862 bis 1883 geliefert.

Welche kolossale Werthe Deutschland durch den nach und nach aufgehörenden Import und den jetzt stetig wachsenden Export auf diesen Gebieten ersparte und gewann, ist begreiflich. Auch die Buntpapiere, ja selbst die reichen Druckausstattungen für Photographie-Albums etc., benutzten die Textil-Ornamentik, da sie überaus reich und harmonisch wirkt.

Die gleichzeitige Reform in der Stickerei und Spitzenindustrie führte mich zu den Publicationen, die als Ergänzung der Ornamente der Gewebe zu betrachten sind. Als ich 1869 das Album für Stickerei herausgab, war die Cannevas- oder Straminstickerei mit Wollfäden noch nicht durch die schnell verschliessende Anilinfärbung in Misscredit gebracht. Ich gab daher viele Muster der Leinenstickerei, welche Siebmacher und Andere nur schwarz publicirten, farbig wieder. Felix Lay hatte ich 1867 auf die Bedeutung der slavischen Hausindustrie-Ornamente aufmerksam gemacht. Die beiden Werke südslavische Ornamente und die im Auftrage der kgl. ungarischen Regierung 1875 publicirten Ornamente der Hausindustrie Ungarns sind daher wichtige Ergänzungen meines Werkes Ornamente der Gewebe. Sie zeigen die traditionell gepflegten uralten Motive der Stickerei und Weberei. Die Zwirnerei und Nähfadenfabrik Göggingen bei Augsburg beauftragte mich 1878, ihr jährlich Stickerei-Vorlagen zu liefern, welche sie in ihren Garnpacketen den Abnehmern gratis verehrt. Circa 4 Million Blättchen (192 verschiedene Tafeln) wurden durch diese grosse Fabrik verbreitet. In den lithographischen Anstalten fehlten die Spezialisten für solche Arbeiten, und somit vergrösserte ich mein Atelier, um denselben nur das Technische zu überlassen.

Indessen war das französische Concurrnzwerk von Dupont-Auberville »Les tissus« erschienen. Die Geschicklichkeit des Autors und der französischen Verleger in der für das grosse Publikum berechneten Ausstattung verdient jegliches Lob. Der Gegensatz zu meinem Werke besteht in der Betonung des malerischen Effektes. Diesen Vorzug suchte ich in der 4. Lieferung vielen Tafeln zu geben. Ob aber es wichtig ist, dass ein Muster an der einen Stelle heller und an der anderen dunkler erscheint, ist wohl zweifelhaft. Es ist nur eine Concession für Solche, welche etwas mehr wie die strenge Werkzeichnung verlangen. Wie sehr die zahlreichen Zeichner und Lithographen des französischen Werkes die Contur als Nebensache oberflächlich behandelten, zeigen die in beiden Werken vorkommenden gleichen Copien. Die Franzosen suchten den malerischen Effekt bei starker Verkleinerung, während mir die Contur Hauptsache war. Dass die Wiedergabe der Farben nicht immer den Originalen entspricht, habe ich bereits angeführt. Die verschossenen Farben wiederzugeben, hatte keinen Zweck; die Vertheuerung durch viele apparte Tonplatten, zumal wenn eine Tafel mehrere Muster enthielt, war zu vermeiden. In vielen Fällen ist es ja gleichgültig, ob das Muster

mit rothen oder grünen Fäden gewebt ist. Nachträglich musste ich jedoch beklagen, dass das Rothbraun, welches über Grün gedruckt wurde, nicht dem hellen Rosinroth der palermitanischen und lucchesischen Muster entspricht und ferner, dass der nicht täglich überwachte Drucker mehrere Farben nach eigenem Gutdünken änderte.

Bei der übergrossen Fülle der schönsten monumentalen Ornamente liess ich die Muster Ostasiens und die orientalischen Knüpfteppiche, sowie Alles, was als Gobelin und Stickerei Handarbeit ist, weg. Die durch Wiederholung effektvollen Motive zog ich vor, um den einheitlichen Charakter des Werkes durch nothwendige Einschränkung zu wahren. Wahrscheinlich ist es mir noch vergönnt, die zahlreich gesammelten Muster der marokkanischen, indischen und ostasiatischen Gewebe zu publiciren. Die vortrefflichen Werke, welche bereits solche Muster brachten, und die wachsende Verbreitung dieser heute noch vorzüglich gewebten Muster veranlassten die Vertagung. Als Ergänzung meines Werkes habe ich das schöne Werk von Professor Julius Lessing über altpersische Teppiche, und die von Frau F. Lipperheide publicirten Ornamente der altdeutschen und italienischen Leinenstickerei zu erwähnen.

Schwieriger als das Sammeln und Lithographiren der Ornamente war die Abfassung des Textes, welcher theils als Erläuterung der Tafeln, theils als Geschichte der Textilkunst zu ordnen war. Hinsichtlich des späten Erscheinens dürfte ich darauf hinweisen, dass das, was Bötticher und Semper abgehalten hat, diese in Aussicht gestellte schwierige Arbeit zu unternehmen, auch mich hätte abhalten dürfen. Der Hauptgrund ist aber der, dass solange die wichtigsten und dunkelsten Fragen ungelöst waren, die Gefahr nahlag, dass in den nächsten Jahren der Text unbrauchbar werde. Dr. Fr. Bock hatte zwar die sarazenische Ornamentik mit grossem Scharfblick in Gruppen getheilt; aber seinen Hypothesen fehlte doch die wissenschaftliche Begründung, die lediglich durch das Studium der orientalischen Quellen zu erreichen war. Ich veranlasste daher 1875, dass der von mir ins Leben gerufene Kunstindustrie-Verein zu Hanau den Orientalisten Professor Jos. Karabacek in Wien zu einem Vortrag über arabische Schrift-Ornamentik einlud. Dieser Besuch führte zur Feststellung der wichtigsten Fragen, und ich hatte die Freude, dass in den nächsten Jahren dieser unermüdliche Forscher das Dunkel nicht nur aufhellte, sondern ganz unerwartete Schätze ans Licht zog. Die Basis war endlich gewonnen, aber ich musste seine Publicationen erst abwarten. 1881 erschien sein Werk »Die persische Nadelmalerei Susandschird«, welches die wichtigsten Aufschlüsse bot.

Was H. Weiss in seiner Costümkunde und sonstige Forscher mehr oder weniger richtig über Gewebe notirt hatten, hatte ich in den 20 Jahren seit 1862 bis 1882 in Auszügen etc. gesammelt. Nächst Bock und Karabacek bot mir Professor C. Bötticher durch seine Abhandlung über die Cultus-Gewänder der Griechen sehr wichtiges Material. Dr. Grothe verdanke ich viele technische Notizen und Herrn von Cohausen die

Abhandlung über die Technik des Spinnens und Webens der Alten. Als einen verdienstvollen Mitarbeiter nenne ich noch den verstorbenen Küster der Marienkirche in Danzig, Herrn Hinz, dessen Buch über die dortige Schatzkammer mir grosse Anregung brachte. Mein Gehülfe in graphischen Arbeiten war mein früherer Schüler Herr Joh. Redinger.

Ein Mittel, meine Studien zu ergänzen und zu vertiefen, möge noch Erwähnung finden. Da viele Vereine in den letzten Jahren mich aufforderten, kunstgewerbliche Vorträge zu halten, so wählte ich gern das für die meisten Kunstfreunde ganz fremde Thema »die Entwicklung der Textilkunst«. Es bewährte sich das »docendo discimus«, denn es ergab sich bald, dass für gewisse Hypothesen durch die öftere Wiederholung sich herausstellte, was unhaltbar oder zweifelhaft war.

Ich hoffe, die Abrundung durch Supplement- und Spezial-Publicationen noch bieten zu können und wünsche, dass Viele durch ähnliche Werke mich darin unterstützen. **Die Reformbewegung wird erst dann ihren Höhepunkt erreicht haben, wenn neben dem Ornament der Architektur das rein decorative des Gewebes die ihm zukommende Rolle spielt.** Das Decorations-System des Orientes muss den schwerfälligen Ernst des constructiven Elementes der abendländischen Baukunst durch das farbige Flachornament mildern. Dazu möge mein Werk Anregung und Material bieten.

Möge die Zeit nicht fern sein, dass jeder Gebildete und zumal Alle, welche der Textil-Industrie angehören, es als selbstverständlich ansehen, die Entwicklung der Cultur der Menschheit auch auf diesem Gebiete zu kennen.

DIE
GESCHICHTE DER TEXTILKUNST

NEBST

TEXT ZU DEN 160 TAFELN DES WERKES

ORNAMENTE DER GEWEBE

VON

FRIEDRICH FISCHBACH

DIREKTOR DER KUNSTGEWERBESCHULE ZU ST. GALLEN.

Assyrische Borte.

COMMISSIONS-VERLAG

VON

G. M. ALBERTI IN HANAU.

1883.

Referat von Professor Dr. W. von Lübke.

Wer sich des Zustandes unserer Teppich- und Tapeten-Fabrikation, überhaupt der gesammten Flächen-Decoration vor zwanzig Jahren entsinnt, muss mit Recht staunen über den gewaltigen Umschwung, der auf diesem grossen und wichtigen Gebiet eingetreten ist. Zwar ist auch jetzt der wilde Naturalismus, der früher lange Zeit auf diesem wie auf den übrigen Feldern des Kunsthandwerks herrschte, noch nicht vollständig überwunden; aber er ist doch auf der ganzen Linie zurückgedrängt, und eine reinere Anschauung, eine stilvolle Behandlung sind so sehr in den Vordergrund getreten, dass an den vollständigen Siege der einzig richtigen und gesunden Principien nicht mehr gezweifelt werden kann. Es ist das Studium der alten Flächen-Decoration, namentlich der orientalischen und der von ihr bedingten abendländischen des Mittelalters und der Renaissance, welchem wir diesen Umschwung zum Besseren verdanken. Denn wenn irgendwo, so hat sich im Orient seit alten Zeiten ein hoher Sinn für die Flächen-Decoration entwickelt. Was sind die Bekleidungen der Paläste von Khorsabad, Nimrud und Kujundsick, was sind die bunten Tempelfaçaden und die reichgemalten Gräbergrotten Agyptens anderes als Übersetzungen orientalischer Teppich-Decoration in die Sprache der Stein-Architektur! Reichen doch auch in Babylonien die bunten Flächen-Bekleidungen von Warka und Mugeir in das höchste Alterthum hinauf, und erinnern uns an die farbenprächtigen Teppiche, mit welchen die mesopotamische Weberei den gesammten Orient beherrschte. Die höchste Entfaltung sollte aber diese Kunst durch die Araber erfahren. Der semitische Geist, voll glühender Phantasie, aber zugleich zu einseitiger Verstandesabstraction neigend, schuf schon im mosaïschen Gesetze, mehr noch in der Lehre Mohameds, eine Doctrin für die bildende Kunst, welche ein strenges Abwenden von den Naturformen, namentlich ein Verzicht auf die menschliche Gestalt, verlangte. Die schöpferische Phantasie der Araber, nach der einen Seite gehemmt und eingeschränkt, strömte ihre üppige Triebkraft in die unermessliche Mannigfaltigkeit linearer Verbindungen und in ein Laub-Ornament aus, das nur von fern an die Naturform anknüpft. In der rhythmischen Wiederkehr derselben Motive sprach sich das architektonische Gesetz als herrschendes aus; wo die Menschen- und Thiergestalt hinzugefügt wurde, musste auch sie sich einer strengen Stilistik fügen, und sich zu jener typischen Ausdrucksweise zusammenfassen, welche man im allgemeinen als heraldisch bezeichnen darf.

Ihren höchsten Zauber entfaltete diese Ornamentik, die von einem wunderbar feinen, untrüglich sicheren Farbengefühl getragen wird, in den Teppichgeweben. Es konnte nicht fehlen, dass diese glänzende Kunst bald am prachtliebenden Hofe zu Byzanz sich einbürgerte, und so traten neben den alten Webereien von Kairo und Alexandria diejenigen von Konstantinopel bald wirksam hervor. In der Mitte des zwölften Jahrhunderts richtet König Roger sodann im Palast von Palermo durch sarazenische Künstler eine Weberei ein, und von dort dringt diese wichtige Technik mit der Pflege der Seidencultur in Italien ein, wo Lucca, Genua, Florenz, Venedig sie wetteifernd zu hoher Blüthe brachten. Lyon, Tours und die flandrischen Städte folgten nach, doch erst zu einer Zeit, wo die Renaissance bereits vor der Thür stand und ein neuer Stil in die Teppichweberei eindrang.

Es ist das grosse Verdienst Friedrich Fischbachs, durch jahrelange unablässige Studien auf diesem schwierigen Gebiete sich so heimisch gemacht zu haben, dass er in dem nunmehr mit 160 Foliotafeln abgeschlossenen grundlegenden und bahnbrechenden Werk eine geradezu **classische Schule der Ornamente der Gewebe** veröffentlichen konnte. Wer die grossen Mühen und Schwierigkeiten solcher Studien einigermaßen zu schätzen weiss, muss dem hochverdienten Manne uneingeschränkten Dank zollen für die bewunderungswürdige Ausdauer, die er hier bewiesen hat. Er gehört in erster Linie zu denen, welchen wir es verdanken, dass wir die **Abhängigkeit von den Franzosen** abgeschüttelt haben. Wir kennen in der That kaum eine moderne Publication, welche für die Kunst-Industrie eine ähnliche fundamentale Bedeutung besässe. Man kann sagen, dass das ganze Gebiet der Weberei in seiner historischen Entwicklung hier erschlossen und für Theorie und Praxis unserer Zeit nutzbar gemacht wird.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES

3 9088 00338571 3

chm NK8906.F5X

Die Geschichte der Textilkunst nebst Tex